

Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України
Житомирський державний університет імені Івана Франка
Навчально-науковий інститут іноземної філології
"Brecht-Zentrum"
Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України
Центр германістики



Брехтівський часопис

(Brecht-Heft)

Статті
Доповіді
Есе

**Збірник наукових праць
(Філологічні науки)
№ 1**

Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України
Житомирський державний університет імені Івана Франка
Навчально-науковий інститут іноземної філології
"Brecht-Zentrum"
Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України
Центр германістики

Брехтівський часопис

(Brecht-Heft)

Статті
Доповіді
Есе

**Збірник наукових праць
(Філологічні науки)
№ 1**

Рекомендовано до друку Вченою радою Житомирського державного університету імені Івана Франка (*протокол № 3 від 28 жовтня 2011 р.*)

Засновник: Житомирський державний університет імені Івана Франка

Ідея та шеф-редактор: доктор філологічних наук, професор Чирков О. С.

Відповідальні редактори: Закалюжний Л. В., Ліпісівіцький М. Л.

Редакційна колегія

Білоус П. В. – доктор філологічних наук, професор
Бондарева О. Є. – доктор філологічних наук, професор
Волощук Є. В. – доктор філологічних наук, професор
Головчинер В. Є. – доктор філологічних наук, професор
Горпенко В. Г. – доктор мистецтвознавства, професор
Мироненко Л. А. – доктор філологічних наук, професор
Рихло П. В. – доктор філологічних наук, професор
Удалов В. Л. – доктор філологічних наук, професор

Рецензенти:

Галич О. А. – доктор філологічних наук, професор Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Назарець В. М. – кандидат філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Міжнародного економіко-гуманітарного університету імені Степана Дем'янчука.

Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, доповіді, есе: Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 1 / Ред. колегія Бондарева О. Є., Білоус П. В., Волощук Є. В. та ін. – Житомир: Житомирський університет імені Івана Франка, 2011. – с. (Укр. та рос. мовами).

ISBN

УДК 821.112.2 - 2.09 (430)

ББК 83.3 (Нім)

Б 87

ISBN

© Житомирський державний
університет імені Івана Франка

ЗМІСТ

Вступне слово.....	7
Астрахан Н. І. Олександр Семенович Чирков: бути, а не здаватися	8

BRECHT INTERNATIONAL

Ердмут Віцісла. "Ви все ще не покінчили із цим мотлохом?" (Про архів Бертольта Брехта)	14
Головчинер В. Е. О двух разновидностях эпической драмы в русской литературе XX века	19

БРЕХТ УКРАЇНСЬКОЮ

Бертольт Брехт. Біблія / Пер. М. Л. Ліпісівіцький.....	34
Бертольт Брехт. Передмова до "Джунглів" (1926/1927 рр.)	38
Ердмут Віцісла. "Навіщо Ви ходите до театру?" (Брехтівська "Передмова до "Джунглів" – невідомий текст).....	39

БРЕХТІВСЬКІ ЧИТАННЯ

Астрахан Н. І. Авторська інтерпретаційна модель театральної вистави у книзі Б. Брехта "Антигона", модель 1948 року"	42
Бондарева О. Є. Передчуття післямодерної драми у п'єсі Б.Брехта "Кавказьке крейдове коло"	48
Васильев Е. М. "Эпический театр" и "театр абсурда": борьба и/или единство?	53
Волощук Е. В. Бертольт Брехт в диалоге с Францем Кафкой: заметки об "избирательном средстве" двух писателей.....	62
Ганько Ж. Л. "Антигона" Бертольта Брехта як творча інтерпретація драми Софокла	75
Закалюжний. Л. В. Паратекстуальність брехтівської моделі історичної драми-хроніки	79
Зорницький А. В. Біля витоків драматургії Брехта. "Театр та соціалізм" Я. Васермана: спроба попередньої філологічної інтерпретації маловідомого академічного тексту на їдиш	83
Зорницька І. В. Іронічне зображення Б. Брехта у п'єсі Ежена Йонеско "Спрага та голод"	90
Коляда О. В. Симбіоз драматурга та критика або Брехт і Беккет vs британської академії	96
Король Є. О. Художні особливості видінь у п'єсі Б. Брехта "Видіння Симони Машар"	100
Ліпісівіцький М. Л. Від "Малого Магагані" до великої театральної сцени: про взаємозв'язок малих та великих драматичних форм у творчості Б. Брехта	105
Моргачова Г. В. Образ Бертольта Брехта в творчості Гюнтера Грасса.....	111
Попова-Бондаренко И. А. Библийский контекст в драме Б. Брехта "Кавказский меловой круг"	114
Рихло П. В. "Що це за підлі часи..." (Сліди Брехта у творчості Пауля Целана)	128
Соколовська С. Ф. Функції художньої деталі у структурі драматичного твору	138
Тименко Т. Г. Драматична поема та епічна драма: спроба літературно-психологічного аналізу	143
Удалов В. Л. "Малый органон" Б. Брехта у світлі цілісно-системного підходу	147
Федоренко Л. О. "Lehrnstück" – "Lern-Spiel" брехтівська модель навчального театру	152
Чертенко О. П. "Єзуїт поцейбіччя": образи Бертольта Брехта у щоденниках Макса Фріша	159
Чирков А. С. Бертольт Брехт: между Мельпоменой и Талией.....	165

ТЕАТР

Чирков О. С. "Забути Герострата": Режисерський почерк Петра Авраменка	173
---	-----

INHALT

Vorwort	7
Astrachan N. I. Olexandr Semenovitsch Chirkov: Sein und nicht als ob sein.....	8

BRECHT INTERNATIONAL

Erdmut Wizisla. "Sind Sie immer noch nicht fertig mit dem Ramsch?" (Über Bertolt Brecht-Archiv).....	14
Golowtschiner W. J. Über zwei Arten epischen Dramas in der russischen Literatur des 20. Jhs....	19

BRECHT AUF UKRAINISCH

Bertolt Brecht. "Die Bibel" / Übersetzt von M. Lipisivitskyy	34
Bertolt Brecht. Vorrede zu Dickicht (1926/1927 pp.)	38
Erdmut Wizisla. "Wozu gehen Sie ins Theater?"	39

BRECHTSCHES LESUNGEN

Astrachan N. I. Autoreninterpretationsmodell des Theaterstücks in Bertolt Brechts Buch "Antigonemodell 1948"	42
Bondareva O. J. Die Vorahnung des postmodernen Dramas in B. Brechts Stück "Der kaukasische Kreidekreis"	48
Wassiljew J. M. "Episches Theater" und "absurdes Theater": Kampf und/oder Einheit?	53
Voloschtschuk J. W. E. Bertolt Brecht im Dialog mit Franz Kafka: Notizen zur "Wahlverwandschaft" beider Schriftsteller	62
Hanjko Zh. L. Bertolt Brechts "Antigone" als kreative Interpretation Sophokles' Dramas	75
Zakaluzhnyj. L. W. Die Paratextualität des Brechtschen Modells des Historien-Dramas	79
Zornitsky A. W. Bei den Urquellen der Dramaturgie Brechts. "Theater und Sozialismus" von J. Wassermann: ein Versuch der vorläufigen philologischen Interpretation eines wenig bekannten akademischen Textes auf Jiddisch.....	83
Zornitska I. W. Ironische Darstellung Brechts im Stück "Durst und Hunger" von Eugene Ionesco	90
Koljada O. W. Die Symbiose des Dramatikers und Kritikers oder Brecht und Beckett vs Britische Akademie.....	96
Korol J. O. Künstlerische Besonderheiten der Gesichte in Brechts Stück "Die Gesichte der Simona Machard"	100
Lipisivitskyy M. L. Vom "Kleinen Mahagonny" bis zur großen Theaterbühne: über den Zusammenhang von kurzen und großen Dramaformen im Werk von B. Brecht	105
Morgachova H. W. Brechts Gestalt im Werk von Günter Grass	111
Popova-Bondarenko I. A. Der biblische Kontext in Brechts Stück "Der kaukasische Kreidekreis	114
Rychlo P. W. "Was sind das für Zeiten..." (Brechts Spuren im Werk von Paul Celan)	128
Sokolowska S. W. Die Funktionen des künstlerischen Details in der Struktur des dramatischen Werkes.....	138
Tymenko T. H. Dramatisches Poem und episches Drama: ein Versuch der literarisch- psychologischen Analyse	143
Udalow W. L. "Kleines Organon" B. Brechts aus der Perspektive der einheitlich-systematischen Herangehensweise.....	147
Fedorenko L. O. "Lehrstück" – "Lern-Spiel" Brechts Modell des Lerntheaters	152
Tschertenko O. P. "Der Jesuit des Diesseits": Bertolt Brechts Gestalten in den Tagebüchern von Max Frisch	159
Chirkov O. S. Bertolt Brecht: zwischen Melpomene und Thalia	165

THEATER

Chirkov O. S. "Vergesst Herostratos!": Der Regisseurduktus von Petro Avramenko	173
--	-----

Вступне слово

Ідея видання "Брехтівського часопису" виникла під час проведення щорічної наукової конференції "Брехтівські читання", яка була започаткована в Житомирському державному університеті імені Івана Франка ще у 2006 році, а з 2011 року проводиться спільно з Центром германістики Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України.

Видання покликане популяризувати наукові дослідження творчості Бертольта Брехта та сучасної німецькомовної драматургії. Окрім цього, ми плануємо знайомити наукову громадськість України з творами Брехта та німецькомовних авторів, які мало- або зовсім невідомі сучасному українському читачеві. Тому переклади з Брехта та сучасних драматургів займають чільне місце в часописі.

На сторінках видання будуть систематично друкуватися матеріали "Брехтівських читань", а також досліджуватимуться процеси розвитку сучасного театру, який, так чи інакше, але пов'язаний із теорією та практикою брехтівського епічного (а згодом і його ж діалектичного) театрів.

Ми будемо вдячні всім, хто візьме участь у виданні цього першого в Україні "Брехтівського часопису". Особлива подяка пані Барбарі Брехт-Шаль, доньці Бертольта Брехта, та видавництву "Зуркамп" (Німеччина) за безкоштовний дозвіл на публікацію першого українського перекладу двох творів Б. Брехта, а також панові Ермуту Віціслі, директорові Брехт-архіву (м. Берлін), за низку важливих порад та люб'язно надані ним статті для публікації в цьому номері часопису.

Доктор філологічних наук, професор Чирков О. С.

Vorwort

Die Idee der Veröffentlichung von "Brecht-Heften" entstand während der alljährlichen wissenschaftlichen Konferenz "Brechtsche Lesungen", die seit 2006 an der Zhitomirer staatlichen Iwan Franko-Universität veranstaltet wird, und seit 2011 in der Zusammenarbeit mit dem Zentrum für Germanistik des Schewtschenko-Instituts für Literatur der Nationalen Akademie der Wissenschaften der Ukraine.

Die Zeitschrift soll die Forschung Brechts Schaffens sowie des modernen deutschsprachigen Dramas fördern und popularisieren. Außerdem haben wir vor, die wissenschaftliche Öffentlichkeit in der Ukraine mit Brechts Werken und Werken der Autoren bekannt zu machen, welche die ukrainischen Leser wenig oder gar nicht kennen. Deshalb werden die Übersetzungen der Werke von Brecht und von modernen Dramatikern einen wichtigen Platz in den "Brecht-Heften" einnehmen.

Die Vorträge der "Brechtschen Lesungen" werden systematisch in der Zeitschrift erscheinen sowie auch Studien zu den Entwicklungsprozessen des modernen Theaters, der auf eine oder andere Weise mit der Theorie und Praxis des Brechtschen epischen (und später auch dialektischen) Theaters zusammenhängt.

Wir sind allen dankbar, die sich an der Veröffentlichung dieses in der Ukraine ersten "Brecht-Hefts" beteiligt haben. Ein besonderer Dank gilt für Frau Barbara Brecht-Schall und den Suhrkamp-Verlag Berlin für die kostenlose Genehmigung für die erste ukrainische Übersetzung und Publikation von zwei Brechts Werken. Wir fühlen uns auch Herrn Dr. Erdmut Wizisla, dem Direktor des Brecht-Archivs Berlin, sehr zu Dank verpflichtet für seine wichtigen Ratschläge und für seine zwei Artikel, die für die Veröffentlichung auf Ukrainisch in dieser Nummer der "Brecht-Hefte" freundlich übergeben wurden.

Prof., Dr. Olexandr Chirkov

Олександр Семенович Чирков: бути, а не здаватися

Астрахан Н. І.,

*к.ф.н., завідувач кафедри теорії та історії
світової літератури ЖДУ імені І. Франка*

2011 рік – ювілейний для Олександра Семеновича Чиркова, доктора філологічних наук, академіка АН ВО України, почесного професора Житомирського державного університету імені Івана Франка, завідувача кафедри романо-германських літератур та літературознавства ННІ іноземної філології, літературо- і театрознавця, якому виповнюється 70 років.

Понад 50 років тому, в січні 1959 року, розпочалася його педагогічна діяльність, понад 40 років тому – діяльність наукова. Вітаючи Олександра Семеновича з ювілеєм, хочеться, перш за все, висловити вдячність за щедро й безкорисливо надану ним можливість вчитися в нього, за щасливе учнівство, що триває вже понад 20 років.

Моє особисте знайомство з Олександром Семеновичем Чирковим відбулося восени 1989 року, коли він прийшов до нас, студентів I курсу Житомирського, тоді ще педагогічного інституту, майбутніх вчителів російської мови та літератури, читати лекції зі "Вступу до літературознавства". Власне, для мене цей момент і став в буквальному сенсі слова вступом до літературознавства. Лекції Олександра Семеновича вразили своєю натхненністю, сміливістю та несподіваністю мислення, зверненістю до молоді аудиторії, яку неначе запрошували взяти участь у дискусії з приводу літературознавчих проблем, що у викладі лектора постали як надзвичайно цікаві, захоплююче значущі. Пам'ятаю, що мрія займатися науковою роботою під керівництвом Олександра Семеновича з'явилася після першої ж лекції. Пам'ятаю також яскраве відчуття радості, викликане отриманим від Олександра Семеновича запрошенням працювати в його студентській проблемній групі. Потім на нових етапах учнівства було запрошення

писати дипломну роботу, кандидатську дисертацію, докторську – і завжди такого роду пропозиція відкривала нові перспективи, викликала нові надії, була обіцячкою підтримки, окриляла вірою вчителя у можливості учня.

Здається, що за ці більш ніж 20 років мало що змінилося. Можливо, трішечки більше сивини з'явилося на голові професора, очі якого залишаються такими ж молодими, хода легкою, а літературознавча думка – живою, пристрасною, полемічною. Ніхто не вигадав кращої форми спілкування вчителя з учнем, ніж сократівський діалог, в процесі якого народжується відчуття наближення до істини або віддалення від неї. Здійснювати наукову роботу під керівництвом Чиркова – означає перебувати в процесі постійного діалогу з науковим керівником, надзвичайно уважним до кожного повороту думки учня, здатним захопитися несподіваним висновком і, в той же час, піддати сумніву надмірну категоричність судження, висловити власну точку зору й водночас не позбавити учня можливості залишатися самим собою, бути самостійним у процесі наукової творчості. Саме атмосферою наукової творчості, інтелектуальної активності, постійного пошуку, а отже, справжністю приваблювали й приваблюють студентів та аспірантів Олександра Семеновича його лекції, практичні заняття, індивідуальні консультації.

1989 рік був особливим для Олександра Семеновича Чиркова – роком захисту дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук. Дисертація на тему "Епічна драма. Проблеми теорії. Поетика" була захищена в Інституті літератури АН України за спеціальністю "теорія літератури". Розроблена вченим теорія епічної та

епізованої драми виявилась новаторською за самою постановою проблеми, отримала широке визнання в Україні та за її межами. Зазначимо, що майже до 80-х років XX століття у вітчизняному літературознавстві епічна драма як теоретична проблема або заперечувалася, або ставилася під сумнів. З виходом у 1988 році монографії професора О.С. Чиркова "Эпическая драма (проблемы теории и поэтики)" [1], рецензентом якої був академік АН України Д. В. Затонський, проблема повстала як теоретично значуща.

Проблема епічної драми органічно витікала з кандидатської дисертації Олександра Семеновича "Традиції і новаторство в драматургії Б. Брехта", захищеної також в Інституті літератури АН України в 1972 році за спеціальністю "історія зарубіжної літератури". Відомо, що саме Б. Брехт, протиставивши "аристотелівський" та "неаристотелівський" театри, почав створювати теорію епічної драми, спираючись на власну художню практику, таку значущу в загальному літературно-мистецькому контексті XX століття. Цікавість до творчості Брехта, літературознавче осмислення її в історико-літературному та теоретико-літературному аспектах пронизує всю наукову творчість професора Чиркова, надає їй цілісності. Важливими етапами на цьому шляху стали й вихід монографій "Бертольт Брехт. Життя і творчість" (1981) [2], "Бертольт Брехт: театральні діалоги" (1999) [3], й захист під керівництвом професора Чиркова дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук, присвячених творчості Б. Брехта, й проведення наукових конференцій з відповідною проблематикою, й створення на кафедрі німецької мови (навчально-науковий інститут іноземної філології Житомирського державного університету ім. І. Франка) наукової лабораторії "Brecht-Zentrum", директором якої стала учениця професора кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри німецької мови С.Ф. Соколовська (2008). 2009 року під науковою редакцією О. С. Чиркова вийшов перший український переклад "Навчальних п'єс" Б. Брехта (перекладач – Л. О. Федоренко). Через рік – переклад

трьох найвідоміших п'єс німецького драматурга: "Тригрошової опери", "Матінки Кураж" і "Життя Галілея" (перекладачі – М. Л. Ліпісівський, С. Ф. Соколовська, В. П. Прищеп).

Захоплення творчістю Б. Брехта, епічною драмою тісно пов'язане з юнацькою любов'ю Олександра Семеновича до театру, яку він проніс через все життя. Від однокласників Чиркова доводилось чути спогади про його участь у постановках не лише студентського, але й професійного театру. Мене колись вразила розповідь Олександра Семеновича про його вдалу спробу, залишивши педагогічний вуз, вступити до Київського театального інституту. За свідченням професора Чиркова, повернутися до Житомирського педінституту його спонукав надзвичайно високий рівень викладання літературних курсів у нашому вузі, чудові лекції професорів Л. М. Венгера та Я. Ф. Ривкіса. Водночас зв'язок із театром завжди залишався актуальним для Олександра Семеновича – це виявлялося не лише в конкретних справах (організація дитячого театального колективу при Палаці піонерів м. Олевськ, активна участь у роботі студентського політичного театру в Рівненському педагогічному інституті), не лише у безпосередніх контактах з режисерами й акторами Рівненського та Житомирського театрів, членом художніх рад яких від був протягом багатьох років, не лише в написанні рецензій на театральні постановки, але й у головних напрямках наукової діяльності, навіть у самій манері викладання – артистично-яскравій, динамічній, емоційно-насиченій, виразно-особистісній.

Викладацька діяльність, особливо така, що пов'язана зі словесністю, дійсно, споріднена з акторською грою – треба володіти аудиторією, тримати інтелектуальну напругу, досягати своєрідного емоційного єднання присутніх, причому єднання доброякісного – заснованого на "почуттях добрих". Олександр Семеновичу довелося працювати в освітніх закладах різного рівня – бути вчителем німецької мови в

сільських школах Олевського району (Житомирська область) одразу після закінчення педагогічного інституту й м. Горлівка (Донецька область) з 1967 по 1972 роки, старшим викладачем, а згодом доцентом кафедри російської та зарубіжної літератури Рівненського педагогічного інституту з 1972 по 1981 рік, доцентом, а потім професором кафедри зарубіжної літератури Житомирського педагогічного інституту (зараз – кафедра теорії та історії світової літератури) з 1981 по 2011 рік, і зрештою – кафедри романо-германських літератур та літературознавства Житомирського державного університету імені Івана Франка, починаючи з 2011 року. Й завжди Олександр Семенович Чирков був одним із найбільш шанованих й улюблених шкільною й студентською молоддю викладачів, викликав величезну цікавість до предметів, що їх викладав, мав великий вплив на юну аудиторію.

З особливою теплотою розповідає Олександр Семенович про свою роботу у Рівненському педагогічному інституті (сьогодні – Рівненський гуманітарний університет). Тут він проходив "викладацьку школу", читаючи різноманітні історико-літературні курси – "від Гомера до Селінджера", за його власним висловом. Із вдячністю згадують Олександра Семеновича його рівненські послідовники, серед яких завідувач кафедри теорії та історії світової літератури Рівненського інституту слов'янознавства доцент Є. М. Васильєв. Він розділив не лише наукові інтереси вчителя, захистивши під керівництвом професора Чиркова дисертацію на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук саме з проблем теорії драми й продовжуючи працювати над написанням докторської дисертації у тому ж науковому руслі, але й його захоплення театром, прагнення брати активну участь у театральному житті свого міста.

Важливий і, напевно, головний етап професійної діяльності Олександра Семеновича пов'язаний з його роботою у Житомирському державному університеті імені Івана Франка. Житомир узагалі відіграє особливу роль у житті професора.

Саме сюди родина Чиркових повернулася 1944 року після евакуації. Тут Олександр Семенович із золотою медаллю закінчив середню школу № 6, після школи працював кочегаром у конторі зв'язку, а з січня 1959 року – старшим піонервожатим у середній школі № 32. Філологічний факультет Житомирського державного педагогічного інституту ім. І. Франка він закінчив у 1964 році, отримавши диплом за спеціальністю "вчитель російської мови, літератури й німецької мови". До цього навчального закладу прийшов працювати у 1981 році в якості доцента кафедри російської літератури, тут став доктором філологічних наук (1989 рік), професором (1990 рік), академіком АН ВО України (1993 рік), почесним професором Житомирського державного університету імені Івана Франка (2006 рік).

Із вдячністю згадує Олександр Семенович викладачів філологічного факультету, що працювали в його студентські роки, особливо виділяючи професора кафедри російської літератури Якова Феліксовича Ривкіса. Вже на другому курсі Яків Феліксович запропонував йому тему для наукової розвідки. Під його керівництвом народилася перша наукова праця майбутнього професора – "Стефан Цвейг і Максим Горький: досвід порівняльного аналізу". А потім Я. Ф. Ривкіс спрямовував роботу Олександра Семеновича з вивчення творчості Бертольта Брехта. На момент закінчення інституту було написано низку наукових розвідок з брехтівської тематики, які згодом, майже без будь-яких правок, увійшли в кандидатську дисертацію. Вважаючи професора Я. Ф. Ривкіса одним із найяскравіших викладачів нашого університету, Олександр Семенович відзначає вплив його стилю мислення – "польотного", глибокого, іронічного - на формування власної викладацької манери, з радістю зауважує, що читає серед інших дисциплін ("Вступ до літературознавства", "Вступ до світової літератури", "Теорія літератури", "Німецька література" та ін.) і курс "Історія зарубіжної літератури середніх віків та Відродження", який колись читав Яків Феліксович.

16 років Олександр Семенович був завідувачем кафедри зарубіжної літератури. Під його керівництвом кафедра сформувалася як колектив одностайних, ентузіастів своєї справи, професіоналів, головним прагненням яких було забезпечення високого рівня викладання історико- та теоретико-літературних курсів, їх методичне вдосконалення та наукове поглиблення. Чудово пам'ятаю, яку роль у студентському академічному житті відігравала "кафедра Чиркова" в роки мого навчання. Лекцій викладачів цієї кафедри очікували, боялися їх пропустити. Довкола кафедри гуртувалася літературознавча молодь – члени студентських проблемних груп, аспіранти, молоді викладачі, що створювало атмосферу духовного підйому, літературознавчого пошуку. Викладачі та студенти проводили літературні вечори, присвячені творчості улюблених поетів, обговорювали прочитані книги, переглянуті кінофільми.

Викладачі кафедри зарубіжної літератури виступили як авторський колектив у процесі роботи над підручником з зарубіжної літератури для 11 класу загальноосвітньої школи [4], що вийшов з грифом МОН України у 1996 році (був перевиданий у 1997 та 1999 році) та відповідною хрестоматією [5], що вийшла у 1998 році (була перевидана у 2000 році). Підручник і хрестоматія виходили під редакцією професора О. С. Чиркова, якому належала загальна концепція адаптованого для середньої школи курсу зарубіжної літератури ХХ століття. Хоча шкільна програма з зарубіжної літератури неодноразово змінювалась, підручник та хрестоматія за редакцією Чиркова залишаються актуальними, до нього звертаються і школярі, і студенти, й шкільні вчителі.

Олександр Семеновичу вдалося об'єднати практично всіх викладачів для здійснення роботи над цими навчальними посібниками, що відіграло особливу роль в розвитку кафедри. Оскільки авторський колектив уже було сформовано, перед ним можна було ставити нові творчі завдання на нових етапах кафедральної історії,

залучаючи нові сили – молодих викладачів та аспірантів кафедри. Так, у 2003 році за редакцією професора Чиркова вийшов методичний посібник для вчителів "Вивчення зарубіжної літератури в 11 класі" (у 2005 відбулося друге видання) [6]. У 2006 році обговоренням створеної за редакцією Олександра Семеновича збірки наукових статей "Літературний твір: шляхи дослідження поетики" [7] було офіційно відкрито при кафедрі зарубіжної літератури науково-дослідний центр "Поетика художнього твору". Сама ідея формування в університеті низки науково-дослідних лабораторій і центрів, що існували б при кафедрах, але були зорієнтовані передусім на наукову роботу, гаряче відстоювалася професором Чирковим. Діяльність очолюваного ним центру охоплювала й здійснення наукових досліджень на різних рівнях, і роботу літературознавчого клубу "Логіка бриколажу", й видання студентського наукового часопису "Поетика". Одним із головних напрямків роботи центру стало дослідження проблем теорії та історії драми.

Створення наукової школи "Теорія та історія драми" Олександр Семенович датує 1991 роком – тоді захистив дисертацію на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук один із його перших і найобдарованіших учнів – С. А. Дивніч. Завдяки зусиллям Олександра Семеновича в 1993 році при кафедрі було відкрито аспірантуру за спеціальністю "теорія літератури", а в 2008 році докторантуру за тією ж спеціальністю. За весь час існування наукової школи під керівництвом професора Чиркова захистили дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук 11 молодих науковців, у даний час продовжують роботу над дисертаційними дослідженнями 1 докторант, 4 аспіранти, 1 пошукувач, а ще 2, вже колишніх аспіранти готуються віддати свої дослідження на суд спеціалізованих наукових рад.

В останні роки робота Олександра Семеновича з літературознавчою молоддю стала особливо інтенсивною. Серед його

учнів сьогодні талановиті, перспективні молоді науковці О. В. Коляда, А. В. Зорницький, І. В. Зорницька, М. Л. Ліпісівський, Л. В. Закалюжний, О. В. Прищеп, Л. О. Федоренко, І. Б. Бігун. Вони беруть участь у міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях і семінарах, активно публікують свої наукові роботи у фахових виданнях, виступають як автори монографічних досліджень. Молоді учні Олександра Семеновича склали основу колективу створеної у 2011 році кафедри романо-германських літератур та літературознавства в ННІ іноземної філології Житомирського державного університету імені Івана Франка, а також науково-творчого комплексу "Драматургія".

Особливо хочеться наголосити, що Олександр Семенович з теплотою ставиться до своїх аспірантів і молодих колег. Він вірить у них, намагається створити максимально сприятливі умови для наукового росту, гостро відчуває відповідальність за професійну долю своїх учнів. Крім цього, вони можуть розраховувати на його підтримку, пораду, розуміння у складних життєвих ситуаціях. Мудрість наукового керівника виявляється у вмінні відділити головне від другорядного, вибачити помилки інших та визнати власні, якщо вони мають місце, допомогти віднайти такий варіант рішення тієї або іншої проблеми, який виявиться оптимальним у тактичному та стратегічному відношенні, в плані близької або віддаленої перспективи.

Олександр Семенович – абсолютно чесна, безкорислива людина, що надзвичайно високо цінується в колі його учнів. У наш час, коли гроші іноді підносять понад усе, коли вони відкривають будь-які двері для тих, хто лише симулює наукову діяльність, розглядаючи її як засіб для досягнення прагматичних цілей, професор О. С. Чирков іде своїм одним разом обраним шляхом. Це викликає велику повагу. Неодноразово мені доводилося бути свідком того, як він, не афішуючи цього, допомагав своїм учням долати матеріальні труднощі в процесі здійснення

наукової роботи, яка, як відомо, сьогодні практично не фінансується державою, розгортається за рахунок самих науковців. Такого роду особистий приклад справляє велике враження на його учнів і старшого, і молодшого покоління. Не думаю, що хтось із колишніх аспірантів або здобувачів професора О. С. Чиркова, продовжуючи вважати себе його учнем, міг би проявити користоловство у професійній діяльності.

При цьому Олександр Семенович, як дійсно інтелігентна людина, є простим і відкритим у спілкуванні. Він надзвичайно м'яко ставиться до студентів і колег, рідко буває категоричним у своїх судженнях щодо інших. Демонструвати зверхне ставлення до іншої людини, якщо вона молодша за віком, нижча за соціальним статусом чи вченим званням, навіть не спадає на думку професору Чиркову. Олександр Семенович стверджує право кожного обирати власну лінію поведінки, адже лише свобода вибору передбачає особистісну відповідальність.

Неодноразово мені доводилося чути міркування професора Чиркова про те, що він ставиться до своїх учнів як до власних дітей та онуків. Така модель організації стосунків у науково-педагогічному колективі скерована на очевидне перебільшення загальноприйнятих норм у бік поліпшення їх якості, деформалізації. Якщо любов до людини стає відправною точкою педагогічної діяльності, ця діяльність наповнюється глибоким людським сенсом. Якими б не були схожими подібні міркування на утопію, саме прагнення підняти професійні стосунки на такий рівень є запорукою отримання довгостроково позитивних результатів.

Але головним напрямком наукової діяльності професора О. С. Чиркова, як і раніше, залишаються літературознавчі дослідження. Він є автором 150 друкованих праць, у тому числі 6 монографій, 2 підручників, 7 методичних посібників, розробок і рекомендацій. У 2009 році вийшла друком його монографія "Пигмалион, или О всевластии творящей личности" [8], присвячена проблемі суб'єкта творчості, яка в тлумаченні

професора О. С. Чиркова набуває несподіваного звучання в контексті популярних постмодерністських розмов про "смерть автора". Олександр Семенович не женеться за літературознавчою модою, йдучи в науці своїм шляхом. Монографія отримала схвальні відгуки від літературознавців України та Росії. В даний час Олександр Семенович, не полишаючи своєї центральної наукової проблематики, пов'язаної з теорією та історією драми, займається також питаннями літературознавчої термінології. Крім того, під керівництвом О. С. Чиркова останніми роками була проведена низка наукових конференцій. Традиційними стали Драматургічні та Брехтівські читання.

Професор О. С. Чирков завжди залишається творчою людиною, не

обмежуючись суто літературознавчими студіями. Скажімо, за його сценаріями на Житомирському телебаченні режисером Л. Харшаном було знято три фільми, один з яких – "Пам'ять Богунського лісу" – отримав третє місце на міжнародному телерадіофестивалі у Севастополі (2008).

Цінуючи художню творчість вище за літературознавчу й театрознавчу, професор Чирков працює над книгою про те, що має відобразити цілісну картину його світобачення, здобуту протягом років мудрість людини, що зуміла зберегти вірність головним особистісним цінностям – порядності, професіоналізму, творчості, доброму ставленню до людей, яке виявляється у здатності організовувати свою діяльність сьогодні так, щоб у ній з'являлись зерна майбутнього, плоди яких будуть корисні для всіх.

Література

1. Чирков А. С. Эпическая драма (проблемы теории и поэтики). – К.: Вища школа, 1988. – 160 с.
2. Чирков О. С. Бертольт Брехт. Життя і творчість. – К.: Дніпро, 1981. – 158 с.
3. Чирков А. С. Бертольт Брехт: театральные диалоги. – Житомир: АСА, 1999. – 112 с.
4. Зарубіжна література. Пробний підручник для 11 класу загальноосвітніх шкіл / За ред. проф. О. С. Чиркова. – К.: Вежа, 1996. – 319 с.
5. Зарубіжна література. Підручник-хрестоматія для 11 класу загальноосвітніх шкіл / За ред. проф. О. С. Чиркова. – К.: Вежа, 1998. – 384 с.
6. Вивчення зарубіжної літератури в 11 класі. Методичний посібник для вчителів / За ред. проф. О. С. Чиркова. – Житомир: Полісся, 2003. – 202 с.
7. Літературний твір: шляхи дослідження поетики. Збірка статей. / За ред. проф. О. С. Чиркова. – Житомир: Полісся, 2006. – 218 с.
8. Чирков А. С. Пигмалион, или О всевластии творящей личности. – Житомир: Рута, 2009. – 180 с.

"Ви все ще не покінчили із цим мотлохом?"

(Про архів Бертольта Брехта)

доктор **Ердмунт Віцісла,**

директор архіву Бертольта Брехта Академії мистецтв
Федеративної Республіки Німеччина, Берлін

"Я наказую Вам, – нібито так сказав Бертольт Брехт 1954 року до Ервіна Штріттматтера, – потурбуватися про те, щоб після моєї смерті усе, що у мене є, враховуючи мої авто [...], втопили у каналі Шіффбауер-Дамм!"¹ Небезпеки того, що спадок аугсбурзького драматурга втопили б у Шпреї, як відомо, ніколи не існувало. Іронічна зневага Брехта могла б стосуватися хіба що його особистих пожитків, але аж ніяк не його літературної спадщини. Навпаки: лише завдяки Брехтівській практиці зберігати результати власної роботи у вигляді рукописів, типоскриптів і публікацій, але й також як нотатки, ескізи, варіанти і фрагменти творів, та робити на всяк випадок фотокопії став можливим такий величезний вплив його творчої спадщини. Без публікацій зі спадку не було б сьогодні ні фрагменту "Фатцер", який ще чекає на свою належну рецепцію², ні "Артуро Уї", ні "Днів Комуни", ні "Турандот чи Конгресу обілювачів"; ми нічого не знали б про "Ме-ті", про "Розмови біженців", про фрагменти романів "Роман Туї" і "Справи пана Юлія Цезаря"; нам була б доступна у кращому випадку четверта частина віршів Брехта; нічого не було б відомо ні про неопубліковані в еміграції тексти Брехта щодо полеміки з Дьордем Лукачем, ані про листи, щоденники чи про так званий

"Робочий журнал", який отримав свою назву від Гелени Вайгель.

Брехт у жодному разі не сприймав свою творчу спадщину як "мотлох". Це вже Вольф Бірманн вклав у уста драматургові таке зневажливе ставлення у одній з власних ранніх пісень під назвою "Пан Брехт" із збірки "Дротяна арфа". Три роки після своєї смерті Брехт зустрічає на шляху від кладовища до Берлінського ансамблю двох жінок та чоловіків: "Що? – подумав він, / – Та це ж оті старанні / з Брехт-архіву. / Що? – подумав він, – ви все ще не покінчили / із цим мотлохом?"³

Добрих п'ять десятиліть після смерті Брехта ми переймаємо запитання барда. Яких результатів досягли ці "старанні з Брехт-архіву"? З чого складається цей "мотлох"? У якому стані перебуває архів зараз? Які завдання ставляться на майбутнє?

Історію архіву Бертольта Брехта ще не написано⁴. Її можна було б зберегти не

³ Biermann, Wolf: *Die Drahtgarbe*. Balladen, Gedichte, Lieder. Berlin: Wagenbach 1965, S. 23.

⁴ Звичайно, є спроби, про які не можна не згадати: Strittmatter: *Besuch bei Brecht heute* (див. вище); Bunge Hans-Joachim: *Über das Bertolt Brecht-Archiv*. In: *Sinn und Form*. Berlin 11. Jg. (1959), Nr. 1, S. 140-145; Seidel, Gerhard: *Die Einrichtungen der Akademie der Künste der DDR im Brecht-Haus Berlin*. In: *Brecht-Haus Berlin*. Hrsg. v. Brecht-Zentrum DDR. Berlin 1978; Seidel, Gerhard: *An den Quellen der Brecht-Forschung*. In: *Sinn und Form*. Berlin 31 Jg. (1979), Nr. 1, S.178-185; Seidel, Gerhard: *Das Bertolt-Brecht-Archiv der Akademie der Künste der DDR – ein kollektives Gedächtnis der Forschung*. In: *Zeitschrift für Germanistik*. Leipzig 2. Jg. (1981), Nr. 1, S. 121-125; *In eigener Sache*. Unfeierliche Chronik zum 25. Geburtstag des Bertolt-Brecht-Archivs. In: *notate*. Berlin [4. Jg.] (1981), Nr. 6, S. 1-2 u. 12-15; Radatz, Fritz J.: *Die Wohnung über dem Grab*. In: *Die Zeit*. Hamburg 48. Jg. (1993), Nr. 30 (20. Juli), S. 56.

¹ Strittmatter, Erwin: *Besuch bei Brecht heute*. In: *Wochenpost*. Berlin 4. Jg. (1957). Nr. 15 (13. April), S. 11.

² Гайнер Мюллер видав свій варіант фрагменту Brecht, Bertolt: *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer*, Bühnenauffassung von Heiner Müller. F. / M.: Suhrkamp, 1994.

лише як хроніку одного з найвидатніших письменницьких архівів ХХ ст., але і як історію про людей в обставинах, за яких, здавалось би, такі неполітичні речі як робота літературного архіву набували політичного виміру та впливали на біографії людей.

Формальною датою заснування архіву Бертольта Брехта вважається 1 грудня 1956 року. Проте, вже у жовтні 1956 року Гелена Вайгель дала завдання двом співробітникам Берлінського ансамблю, Гансу Бунге та Вольфгангу Пінцке, розпочати займатися оглядом та доглядом об'ємної творчої спадщини. Під керівництвом Ганса Бунге протягом приблизно двох років були внесені у каталог та сфотографовані біля 120 000 аркушів, при чому зберігалось Брехтівське упорядкування матеріалів, щоб не зруйнувати навіть приховані взаємозв'язки. В Архіві Бертольта Брехта уже на той час знаходилася переважна частина всіх рукописів та типоскриптів Брехта, які збереглися, так що існувала можливість реконструкції процесу виникнення текстів Брехта. Бібліотека, яка залишилася після Брехта також в архіві, полегшила пошуки джерел Брехтівських текстів. Лише деякі літературні архіви мають подібні сприятливі умови.

Перші роки були, напевно, дуже неспокійною порою. Очікування на неопубліковане були настільки великими, що Гелена Вайгель боялася, аби Брехтівські тексти не вийшли за межі архіву без її відома. Тому вона найбільше любила брати на роботу до Архіву людей, які "не були аж занадто великими Брехтівськими ентузіастами", – як казав Ганс Бунге, – "інакше вони б просто зачитувалися, і ми роками не закінчили б огляд"¹. Перестороги були марні: знову й знову потайки переписувалися та виносилися копії, без дозволу виходили в світ надзвичайно актуальні тексти такі, як Брехтівський вірш до 17 червня 1953 року "Вирішення" чи тексти на смерть Сталіна. Інтерес до спадщини письменника набував інколи конспіративних рис, можна

пригадати хоча б про те, що Уве Йонсон, "НДРівський втікач", який жив у Західному Берліні, лише за допомогою "шахрайського" західнонімецького паспорту зміг роздобути видання "Ме-ті"².

Ганс Бунге (1919-1990 рр.), чийм заслугам перед архівом Бертольта Брехта ще не надали належну шану², потрапив до Брехта через театр. Він інтенсивно займався Брехтівською "Моделлю Антігони" та інсценізував 1952 року у Грейфсвальді з студентською трупкою "Гвинтівки пані Каррар". Поряд із роботою асистента режисера в Берлінському ансамблі він розбудовував архів театру. Бунге мав особливе розуміння архівної роботи, далеке від канцелярщини та бухгалтерії. Розмови із співробітниками, колегами та друзями Брехта, а саме з Гансом Айслером і Рут Берлау, належать до найбільших захоплюючих досягнень брехтознавства³. Бунге, який підтримував стосунки з такими авторами як Петер Вайс, Ганс Магнус Енценсбергер та Уве Йонсон і входив до кола друзів Роберта Гафеманна та Вольфа Бірманна, вимагав, як і Брехт, від кожної роботи, щоб та обов'язково мала наслідки. Під цим він міг розуміти за тих форм зносин, які вибудувала НДР, лише розширення тих меж, які були поставлені для творчої праці, що призвело зрештою після того, як він був змушений у 1961 році залишити архів через непорозуміння з Геленою Вайгель, до ізоляції та заборони працювати в Академії мистецтв НДР та її установах. Що стосувалося політичної атмосфери, то перші роки ніколи не втрачали повністю своєї визначальної сили: Архів Бертольта Брехта теж не оминув безслідно тиск до пристосування; але все ж таки в архіві відчувався відкритий, подекуди

² Виняток становить: Völker, Klaus: *Wer könnte schon von sich sagen, dass er die Wahrheit im Sacke hat?* (Über Hans Bunge, 1919-1990). In: *Freibeuter* H. 45. Berlin 1990, S. 145-150.

³ Bunge, Hans: *Fragen Sie mehr über Brecht*. Hans Eisler im Gespräch. München: Roger & Bernhard 1970, а також *Brechts Lai-tu. Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau*. Hrsg. und mit einem Nachwort v. Hans Bunge. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand 1985. Низка розмов, які вів Ганс Бунге чекають ще на свою публікацію.

¹ Strittmatter: *Besuch bei Brecht heute* (див. вище).

протестний дух з опорою на правду оригіналів текстів та зневажливим ставленням до підневільної ідеологізації, з якого боку вона б не йшла.

Аж до смерті у 1971 році Гелена Вайгель відчувала себе відповідальною за архів, який був нею заснований та у значній мірі фінансований. З продажем зібрань архіву разом із архівною бібліотекою і засобами пошуку матеріалів Академії мистецтв НДР у 1973 році закінчилася фаза розбудови, що було документально зафіксовано завершенням публікації чотирьохтомного переліку архівних матеріалів, виконаного Гертою Рамтун (1907-1988)¹, яка була обізнаним та багатим на ідеї консультантом для численних дослідників Брехта. Поряд з переліком архівних матеріалів існують також інші засоби пошуку матеріалів: картотеки, каталоги, переліки, слід виділити книгу для пошуку листів (1966 р.) Гюнтера Глезера (1933-2005), який пропрацював в Брехтівському Архіві майже 35 років і займався публікацією листів Брехта та фрагментів його п'єс у Берлінському та Франкфуртському виданні².

Відкриття будинку Брехта на Берлінській Шосештрассе 125 у 1978 році надало архіву можливість розширити свою площу на весь третій поверх. Одночасно зросла кількість співробітників, яких інколи було лише двоє, до дванадцяти. Значними силами займалися науковими проектами, як наприклад, "Бібліографія Бертольта Брехта", які нагадували про клопітку роботу над історично-критичним виданням Брехта у 1958-1963 роках. Час від 1972 по 1992 рік відзначено діяльністю Гергарда Зайделя, чий видавничо-теоретичні праці надали значних імпульсів брехтознавству³. Наукові принципи

Зайделя для роботи у відділі рукописів і в бібліотеці Архіву Бертольта Брехта створили стандарти для обробки матеріалів, які знайшли визнання не лише у науці, але й в архівній справі. Бездоганний доступ до матеріалів архіву ґрунтується на переліку окремих аркушів, а до публікацій на (як актуальному, так і ретроспективному) відкритті найвіддаленіших німецькомовних та іноземних публікацій Брехта та про Брехта та його оточення. Рукописи і власноручні виправлення Брехта доступні у транскрипції. Статистика постановок і театральна документація надають інформацію про рецепцію Брехта на сценах усього світу.

У архіві Бертольта Брехта та у підпорядкованому йому, починаючи з 1977 року, архіві Гелени Вайгель знаходиться понад 1 мільйон документів, це приблизно 220 000 робочих рукописів, щоденників, листів, документів (серед них праці таких співробітниць Брехта як Елізабет Гауптман, Маргарете Штеффін і Рут Берлау, а також колег-письменників, композиторів і художників таких як Вальтер Бенямін, Ганс Айслер, Пауль Дессау і Каспар Неєр); книги-моделі, у яких – доки такі завдання не взяла на себе відеотехніка – були сфотографовані Брехтівські постановки; понад 600 000 фотографій; біля 25 000 носіїв інформації (серед них цінна бібліотека, яка залишилася після Брехта у кількості 4 128 томів); біля 100 000 публікацій у пресі, театральних програмок, театральних плакатів, фотографій постановок; відео- та аудіоносії (серед них майже повний запис останньої репетиції Брехта до "Життя Галілея"), графічних зображень і інших предметів мистецтва. Архів відкритий для всіх, хто займається Брехтом, Геленою Вайгель, Берлінським Ансамблем чи суміжними темами.

Із розширенням архіву Бертольта Брехта у 1978 році останні помешкання Брехта і Гелени Вайгель, які певний час використовувалися архівом як робочі приміщення, стали відкритими для громадськості. Підпорядкований архіву будинок-музей Брехта та Вайгель

¹ Bertolt-Brecht-Archiv. *Betandsverzeichnis des literarischen Nachlasses*. Hrsg. v. d. Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. Bearbeitet v. Herta Ramthun. 4 Bände. Berlin und Weimar: Aufbau 1969-1973.

² Brecht, Bertolt: *Briefe*. Hrsg. u. kommentiert v. Günter Glaeser. 2 Bände. F. / M.: Suhrkamp 1981.

³ Передусім Seidel, Gerhard: *Bertolt Brecht – Arbeitsweise und Edition*. Das literarische Werk als Prozess. Berlin: Akademie-Verlag 1977.

користується з часу відкриття постійною популярністю у відвідувачів. Особлива принада перебування у помешканні Брехта та Вайгель полягає у можливості безпосередньо відчувати умови життя письменника та акторки. Ніщо не вказує на музей; помешкання, їх меблювання та інший інвентар відповідають оригінальному стану. Будинок на Шосештрассе 125 знаходиться у центрі Берліну, біля кладовища громади Доротеенштадт, про яке Брехт казав, що "воно не позбавлене веселощів". Неподалік від могил Гегеля, Фіхте, Генріха Манна, Ганса Айслера, Пауля Дессау та інших знайшли місце останнього спочинку Бертольт Брехт та Гелена Вайгель.

В 1988 і 1989 роках в Архіві планувалося відкриття інституту, у якому були закладені підвалини історично-критичного повного видання творів Брехта. На найвищому державному рівні було надано дозвіл на необхідні кошти, вони мали надходити, неважливо чи в східних чи в західних німецьких марках, без жодних перешкод. Було уже розроблено штатний розклад, продумано детальний поділ кабінетів, сусідній будинок звільнено під початок будівництва у 1990 році, коли восени 1989 року застигло східнонімецьке суспільство завирувало. Із загибеллю НДР зруйнувалася конструкція, яка була покликана паморочити голову людям. Висловлювання про міцність спроектованої будівлі обертаються у сфері спекуляцій. Залишається двоєке відчуття: проблематичним було гіпертрофічне, підтримане владою зосередження на одному авторі, жертвою якого стали б інші наукові і видавничі проекти. Привабливою і просто казковою у порівнянні із культурною політикою сьогодення, де панує червоний олівець, виглядає та безтурботність, з якою можна було планувати науковий проект століття.

Сьогодні архів Бертольта Брехта – це частина архіву Академій мистецтв, федеральної установи. У відділеннях рукописів, бібліотеки, фотоархіву, театральної документації, архіву Гелени Вайгель, архіву Ізот Кіліан і архіву

Гергарта Зайделя працює четверо співробітників. Плідний вплив на роботу має та обставина, що федеральна земля Берлін придбала у грудні 1992 році оригінали творчої спадщини Брехта у спадкоємців Брехта і передала їх у довготривале користування архіву Бертольта Брехта. Разом із творчим спадком були куплені бібліотека Брехта і надзвичайно багатий фото- та відеоархіви спадкоємців.

Архів Бертольта Брехта та будинок-музей Брехта та Вайгель покликані, як і раніше, надавати можливість відкритого доступу громадськості до творчого спадку та помешкань Бертольта Брехта та Гелени Вайгель. Це потребує здатності до солідного опрацювання та догляду за матеріалами, і це вимагає виключної компетентності. Політичні зміни у світі протягом останніх років не паралізували інтерес до Брехт, кількість зацікавлених не змінилася. Немає перерви у рецепції Брехта на театральних сценах світу. Про Брехта та пов'язані з ним теми продовжують писати дисертації, значна їх частина має підтримку архіву Бертольта Брехта. Зміну акцентів можна помітити у змістовому плані. Наукові чи журналістські роботи, фільми, виставки і таке інше присвячуються темам, які залишалися до цього часу поза увагою. Частково на основі нових свідчень досліджується ставлення Брехта до сталінізму так само, як його роль у лівому історичному авангарді чи конфлікти з НДРівською бюрократією у сфері культури. Співробітники Брехта здобувають усе більшу увагу. З педантичною точністю звертаються дослідники до проблем історії публікацій чи теорії театру.

Архів Бертольта Брехта організував в Академіях мистецтв виставки, які викликали великий резонанс: "... а творчість моя – це остання строфа у пісні століття." 22 спроби описати працю". (1998 р., до столітнього ювілею Брехта), "Показуючи неухильно те, що потрібно" „Unerbittlich das Richtige zeigend" (2000 р., до столітнього ювілею Вайгель) і "Нове про пана Койнера" (2004 р., до придбання

Брехтівської колекції у Ренати Мертенс-Бертоцці). Робота над Берлінським та Франкфуртським Брехтівським виданням активно підтримувалася архівом. У 2006 році вийшов у світ коментований перелік бібліотеки з творчої спадщини Брехта, у якому посвяти, примітки на полях і сліди від виправлень свідчать про враження під час читання і про інтереси, джерела та зв'язки Брехта – по сьогоднішній день за деякими виключеннями ще не помічений потенціал.

Як там у кінці пісеньки Бірманна? "І він посміхнувся / безсоромно – сором'язливо і був задоволений". Важко сказати, якою була б зустріч Брехта із "старанними" сьогодні. Для роботи в архіві Бертольта Брехта визначальною має бути не задоволене, зручне ставлення, а "безсоромно-сором'язливе". Полів для діяльності є повно. Брехт знав про конфлікти, які містив у собі його творчий спадок; у розмові з Карлом Кляйншмідтом, за декілька тижнів до смерті, він висловив бажання щодо своєї посмертної слави: "Напишіть, що я був незручним і що про це слід продовжувати пам'ятати і після моєї смерті. Навіть тоді ще будуть певні можливості¹".

(переклад Лілісівіцького М. Л.)

Архів Бертольта Брехта

Адреса: Chausseestraße 125, D – 10115 Berlin. Тел.: (030) 200 57 18 00.

Години роботи: вт. – чт. з 9 по 16.00, пт. з 9 по 15.00. Прохання повідомити про свій візит завчасно.

Будинок-музей Брехта та Вайгель

Адреса: Chausseestraße 125, D – 10115 Berlin. Тел.: (030) 2 82 99 16.

Часи роботи: у вт., ср., пт. з 10 по 12.00, у чт. з 10 по 12.00 та з 17 по 19.00, у сб. з 9.30 по 14.00.

Огляд можливий лише з екскурсією.

У другій половині дня у вт., ср. та пт. можливі додаткові екскурсії за домовленістю.

¹ Kleinschmidt, Karl: *Wir sind der Mensch von Sezuam*. Bert Brecht – Erinnerung und Vermächtnis. In: *Neue Zeit* (Berlin), v. 19. Aug. 1956.

О двух разновидностях эпической драмы в русской литературе XX века

Головчинер В. С.,

доктор філологічних наук,

професор кафедри російської літератури

Томського державного педагогічного університету

Выступая на житомирской конференции "Эпическая драма Б.Брехта в культурно-историческом пространстве XX столетия" в декабре 2008 г., я сосредоточилась на проявлении обсуждаемого явления в творческой практике и рефлексии авторов весьма далекого от Брехта времени и далекой от него страны. Я хотела показать коллегам, что феномен *эпической драмы* отчетливо проявился в "Борисе Годунове" А. С. Пушкина и "Ревизоре" Н. В. Гоголя, что он осмысливался уже в рефлексии этих авторов, что сам термин впервые появился и получил обоснование в теоретической статье В. Г. Белинского "Разделение поэзии на роды и виды"; что *самозарождение* этой формы драмы можно видеть в начале XX в. в условиях всколыхнувшейся активности народных масс в России: в пьесах М. Горького, отчетливее всего, в пьесе "На дне" 1902 г.; что анализ специфической ее природы дал в статье 1905 г. И. Анненский. Тогда же я наметила одно из перспективных направлений изучения явления, которое обозначила как "эпическая драма до Брехта", на материале русской культуры 1920-х гг. [1].

Прежде чем обратиться к этому материалу как предмету размышлений, обозначу свое понимание статуса эпической драмы в системе драматического рода, поскольку термин, обозначающий явление, есть, а трактовок его, можно сказать, столько же, сколько пишущих о нем. Принципиально важным для понимания эпической драмы представляются мне два тезиса.

1. Наблюдения над эпической драмой как явлением неклассической природы дают основания определять её произведения не в дифференцирующих категориях жанра классической эстетики, а в понятиях более широкого, синтезирующего свойства,

дающих автору и интерпретирующему сознанию большую свободу, – в понятиях направления, потока и произведений как авторских моделей в нем, позволяющих использовать разнообразные возможности соответствующего рода (2).

2. Начиная свою фундаментальную работу об эпической драме в конце 1980-х гг., А. С. Чирков писал: "Признавая одну художественную реальность (существование "драматической", или аристотелевской, формы драмы), следует учитывать, что параллельно ей, а подчас даже опережая ее, шло развитие и иной драматургической реальности" [3: 3].

В соответствии с этими двумя установками полагаю, что драма как род литературы, осуществляя свои возможности, даёт (так мне думается сегодня), как *minimum*, две ветви, два потока, два направления развития. Один из них, утверждённый при начале своего формирования Аристотелем как *лучший* [4: 69, 78, 80 и др.], "возрождается" художниками и теоретиками классицизма, развивает свои возможности в традициях известных *литературных жанров* (*трагедии* и *комедии*), а также в форме, возникшей относительно недавно, отмеченной в работах Гегеля, Белинского, – в форме *собственно драмы, драматической драмы*, др. Другой тип драмы, определённый Аристотелем как *худший* и обсуждаемый нами как *эпический*, не имел столь длительной и прочной традиции изучения, вырастал не столько на последовательно развиваемой литературной основе, сколько на фольклорной традиции или на традициях драматургов, с народным творчеством прочно связанных (Аристофан, Шекспир и др.), осуществлялся в авторских формах с трудно вычленимой общностью,

В творческой практике два этих направления порой сосуществовали, но чаще утверждался и преобладал то один тип, то другой. Так, *литература* античности от Эсхила к Софоклу и Еврипиду наращивала потенциал того типа драмы, который в качестве *должного* утверждал Аристотель (при этом пьесы Аристофана - младшего из этой плеяды драматургов, явно не соответствовали параметрам, утверждаемым Аристотелем). А *городская, народная в своей основе культура* европейского Средневековья реализовалась наиболее заметно в эпической форме драмы – в создаваемой на импровизационной основе мистерии, многогеройной, многоэпизодной, прослоенной веселыми интермедиями и дерзкими фарсами.

В геополитических обстоятельства XX века, в условиях войн и сопутствующих им революций, бурления народных масс *эпическая драма* переживает самовозрождение, заявив о себе как о самостоятельном явлении в двух своих основных разновидностях – в условно-метафорической и жизнеподобно-метонимической. Уже к середине 1920-х годов они проявились в русской литературе в множестве разнообразных авторских моделей [5].

О двух названных разновидностях эпической драмы, активно заявивших о себе в послереволюционную пору в русской литературе, и пойдет речь дальше. Их принципиально отличают от аристотелевской драмы и объединяют между собой отмеченные уже Аристотелем характеристики действия *худшей драмы* (Приложение № 1). На основании многолетней аналитической практики могу сказать о них следующее (Приложение 2).

Аристотелевскую драму определяет интерес к жизненному выбору, поведению человека, к сфере его чувств, переживаний и принцип выделения в действии главного героя в достижении им собственных целей - *перипетий его судьбы* в качестве ведущего, организующего начала действия. В *эпической драме* обнаруживаем интерес к сфере сознания, к жизни сообщества; её действие связано с выявлением *позиций* в

соотнесенности поведения многих лиц как относительно равных, в совокупности определяющих состояние мира. Дrame одного типа соответствует линейное действие, развивающееся по законам причинно-следственных связей, Драма другого типа воплощается в сложно организованной монтажной, эпизодической, часто, полифонической структуре действия. Разность обнаруживается и в проявлении *трагического и комического*: столь важные в аристотелевской драме эти качества концентрируются, накапливаются по логике действия, фокусируются в развязке, закрепляют определенность жанровой природы произведения. Эпическая драма включает эпизоды, героев разной природы, в том числе и комические и драматические как компоненты многосоставного целого, не меняющие её эпической природы.

В связи с этим, хотелось бы в скобках заметить, что выделение Брехтом в качестве первого признака эпического театра (подчеркнем – театра!) его *повествовательности* в "Примечаниях к опере "Расцвет и падение города Махагони" в 1930 г. [6: 5/1, 296-301] имеет окказиональный характер: размышляющий об актуализации и демократизации *оперы* как вида искусства (*оперы кулинарной*), он предлагает эффект *развлечения, наслаждения гурманов* вокалом снизить за счет введения провокативного, очуждающего для оперы *рассказывания* на месте пения.

"Мистерия-буфф", написанная к первой годовщине революции, в 1918 г.¹, как будто специально иллюстрирует представление о драме с "эпическим составом" в совершенно новой её разновидности. *Эпическая драма*, ориентированная на исследование исторического, общественного сознания в *формах самой жизни* была в литературе нового времени редкостью, но все-таки уже имела своих авторов (Пушкина с "Борисом Годуновым", Гоголя с "Ревизором" и другими пьесами, Горького с его

¹ В статье рассматривается первая редакция пьесы, написанной 1918 г.

драматургией). Условно-метафорическая разновидность *эпической драмы*, те же проблемы общественного бытия и общественного сознания исследующая в условных формах, через призму травестированного "чужого сюжета", впервые в XX веке определилась в пьесе Маяковского "Мистерия-буфф". –

Первое, что сразу поражало в "Мистерии-буфф", – вынесенные в название обозначения, казалось, утративших продуктивность жанров народного площадного театра средневековой Европы. Мистерия, на импровизационной основе представлявшая сюжеты Библии, в свою очередь, восходила как к истокам к ритуальным, религиозным практикам ранних этапов истории человечества. Т.о. слово *мистерия* сразу сообщало происходящему в пьесе Маяковского координаты вневременного, вечного пространства человеческой культуры, указывало на авторское понимание исторического момента как имеющего всеобщее значение. Осознанно обращаясь к мистерии, Маяковский не столько нарушал, преодолевал канон древнего жанра (как об этом порой писали в богоборческие советские времена) сколько использовал его возможности, *играл* с ними, наполнял новым содержанием.

Развернутое на городской площади пространство многих мест действия (беседок и т.п.) средневекового представления оказалось у Маяковского, если можно так сказать, *сжато* до одного и сразу, сообщая условность всему происходящему, обретало масштаб, парадоксально визуализировалось в духе наивных народных картинок в *виде* земного шара. В обозначении мест действия – вся вселенная, *ковчег*, ад, рай, земля обетованная отчетливо проступала травестия ветхозаветной истории о потопе и спасении.

В разных эпизодах старой мистерии разыгрывались разные истории, действовали разные герои. В одной на первом плане оказывался Вседержитель, создающий мир, в другой – Адам и Ева с дьяволом, в третьей – Иосиф и т.д. Это

были эпизоды библейской истории человечества в отдельных лицах (у Адама и Евы было два сына...у Ноя было три сына...) Большая часть сюжетов представляла сугубо жизненные ситуации – ситуации нравственно-этического выбора. Долгое время библейской истории воспроизводилось как цепочка частных историй, личных прегрешений и праведных дел. Это определялось главной идеей христианства – идеей личной ответственности каждого за свой образ жизни на земле и, соответственно, того или иного продолжения за ее пределами (в раю или в аду).

Маяковский *историзировал* действие. Ему важно было показать, что происходило и происходит с *многими*. В перечне действующих лиц, обыгрывая всем известные из Библии значения слов, сгруппированы по социальному положению две группы: *чистые* и *нечистые*. Среди *чистых* – представители множества национальностей с разными, даже нарочито экзотическими для русского слуха обозначениями статуса в форме существительного (абиссинский *негус*, индийский *раджа*, русский *купчина*). Среди *нечистых* названы представители разных профессий и меньше всего – пролетарских (трубочист, прачка, рыбак, батрак, охотник и рядом – эскимосы...). Соответственно мотивы поведения внутри групп обусловлены национальным, профессиональным разнообразием, но также и чисто человеческими импульсами, темпераментом, родом занятий, жизненным опытом и т.д. Все это создает на каждом участке действия подчас сложные внутригрупповые отношения. То или иное решение, событие, в конечном счете, движение в целом предстают как результат взаимодействия множества волей, "соотносительной деятельности индивидов" (В. Бехтерев).

Так и хочется процитировать теоретического характера газетную заметку Брехта 1929 г., как будто специально пьесе Маяковского посвященную: "...кривая действия усложняется неверными действиями, судьба уже не является единой силой, теперь скорее можно наблюдать

силовые поля с противоположно направленными токами, в группах держав заметно не только движение друг против друга, но и внутри групп и т.д." [6: 5/2, 45].

Продолжая соотношение пьесы Маяковского с давней мистерией и её претекстом - Библией, следует отметить, что и *спасение* у Маяковского представало не как акт сохранения и продолжения биологической жизни на земле, а как сложный, многоступенчатый и незавершённый процесс пробуждения сознания *нечистых*.

Впрочем, в начале действия они предстают в состоянии бес-сознательном: им *чистые*, знающие об историческом прецеденте с ковчегом как средством спасения от потопа, сказали, что нужно строить ковчег, они построили; им выбранный царь-негус повелел отдать все съестные припасы для распределения по его указанию, и они безропотно подчинились.

Когда царь съел всё сам, не оставив ничего и *чистым*, они возмутились первыми, но легли спать, а утром подумав, посоветовавшись (здесь временной зазор между возмущением и действием очень важен), решили, что "самодержавие как форма правления несомненно устарело" и сбросили царя за борт. Провозгласили демократическую республику, обещали *нечистым* все делить поровну. Но когда *нечистые* пришли к обеду, оказалось, что "все совет министерский вылакал", "республика-то оказалась тот же царь, да/ только сторотый" [6: т. 9, 63, 64].

Взрыв негодования теперь уже *нечистых* дается как момент эмоциональный, импульсивный, – обнаружив обман, *нечистые*, не размышляя, сбросили *чистых* за борт (тем более, что только что то же самое на их глазах проделали с царем *чистые*). *Чистых* постигает наказание за несправедное поведение в библейском смысле: они на поверку оказываются нечистыми – и сверху, с палубы, с вершин социума низвергаются в пучину водную. Но все запасы съедены "республикой", и *нечистые* в растерянности: что делать дальше, как жить, не знают. В самый беспросветный

момент к ним является *человек просто*. Этот непривычно обозначенный персонаж рядом знаков соотнесён библейским Христом. Он обращается к *нечистым* с "новой/ проповедью нагорной", но подчеркивает, что говорит "не о рае Христовом", а о рае, в котором "сладкий труд не мозолит руки", пророчествует, что "земля обетованная окажется под боком/ – вот тут". Его лишенная всякого политического содержания, туманная, не менее, чем евангельского Христа, речь оказывает суггестивно-вдохновляющее воздействие на *нечистых*, они находят в себе новые силы, устремляются в путь. Путь в пространстве, в координатах верха и низа (рая и ада), подобно дорогам сказочного героя, приводит *нечистых* к земле обетованной, оказавшейся тем самым местом, которое они покинули (для сказки важно, чтобы герой, побывав в другом царстве, обогащенный волшебными дарами, новыми знанием вернулся домой).

Преодолевая инерцию восприятия пьесы, замечу: никакой утопии, никакого счастливого социального устройства Маяковский не дает. Как поэт-лирик он снова показывает эмоциональное состояние *нечистых* – радость свободных людей на свободной, очищенной¹ потопом земле: они готовы тотчас приступить к работе – их ждут фабрики, "обвитые радугами... поезда, трамваи и автомобили".

Финальный лирический акцент не был развязкой драмы в аристотелевском смысле. Финал, по сути, открыт. Поместив момент наказания "чистых", соотносимый с революцией, в середину действия, Маяковский как бы говорит о том, что не в ней цель и не в ней вообще дело: избавиться от объедающих, обманывающих, пользующихся результатами чужого труда – это только полдела. Главное и самое трудное дело *нечистых*, как в сказке, – впереди. Освобождение внешнее, социальное предполагает с необходимостью большую и трудную работу по преодолению

¹ Мотив очищения в творчестве Маяковского советской поры. можно отнести к доминантным: от «Мы разливом второго потопа перемоем миров города в « Нашем марше» 1918 г до пьесы «Баня» 1930 г.

внутренних препятствий к лучшей жизни - в сознании каждого¹. "Мистерия – писал о своей пьесе, предвывая ее вторую редакцию, автор, – дорога. Дорога революции" [7: т. 9, 106]. Дважды повторенное слово *дорога* акцентирует внимание на том, что действие "Мистерии-буфф" не "спешит", не устремляется к развязке: в ней важен не результат, а развернувшийся вширь, требующий соотношения компонентов процесс. И это принципиально для эпической драмы как явления.

Достаточно абстрактное и грандиозное содержание – этапы цивилизации, смена типов власти, их зависимость от состояния массового сознания (или наоборот) получали обозримое и концентрированное выражение в смеховой модели мира с использованием знаков разных библейских сюжетов и образов. На примере "Мистерии-буфф" можно говорить, что важнейшие функции *чужого сюжета (протосюжета)* в условно-метафорической разновидности эпической драмы отчетливо проявляются: а) в *собрании, концентрации, стяжении* трудно поддающегося визуализации и "материализации" предмета изображения – процессов, протекающих в сфере сознания, проявляющихся в поведении разных социальных групп, б) в *метафоризации и обобщении* смысла представленного действия в контексте *чужого сюжета*, мотива, универсалий культуры.

Эта тенденция отчетливо видна в "Багровом острове" М. Булгакова (1927), в пьесах-сказках Е. Шварца "Голый король" (1933), "Тень" (1940), "Дракон" (1943) [8], в комических фантазиях Г. Горина "Забыть Герострата!" (1970), "Тиль" (1974), "Самый правдивый" (1979), "Дом, который построил Свифт" (опубл. в 1983), "Поминальная молитва" (1989)² и т.д.

¹ «Это что! / Пиджак сменить снаружи – /мало, товарищи! / Выворачивайтесь нутром» – так заканчивал Маяковский стихотворение «Радоваться рано» 1918 г., подчеркивая важную для него мысль [5: т. 1, 179].

² Даты создания пьес Горина, расходящиеся с приведенными в биографическом словаре «Русские писатели XX века» (М.: «Большая Российская энциклопедия», 2002. – с. 211), даны в соответствии с сообщенными автору самим Г. Гориним в личной

"Чужой сюжет" вводится в них сразу все фокусирующими названиями пьес, отчетливо узнаваемыми именами, ситуациями, чтобы тем отчетливее были видны их отличия в современном, авторском варианте (модели) воплощения. Именно необходимость, неизбежность соотношения в воспринимающем сознании известного, "чужого сюжета", его компонентов с их трансформациями в действии, а также сопоставление компонентов и целого разных эпизодов определяет специфически интеллектуальное воздействие названных произведений как эпических драм.

Проблема восприятия и специальной организации действия, столь актуальная сегодня, была одной из важнейших и наиболее обсуждаемой в связи драмой революционного времени, в связи с эпической драмой, как мы ее сегодня понимаем. Она осознавалась Маяковским изначально (по-своему выражалась в *поведении* как эпатазирующем тексте на многочисленных выступлениях футуристов – некоем аналоге фольклорного, синкретического воздействия: устного, звучащего слова, и всех соответствующих ему пластических, фактурных возможностей).

К осмыслению проблемы организации восприятия обращались в первые годы революции художники разных видов искусства (особенно театра), критики, теоретики, организаторы в сфере культуры. В качестве примера можно привести настойчиво пропагандировавшего принципы левого направления в театре и драме П. М. Керженцева – одного из руководителей и теоретиков Пролеткульта, неизменного участника театральных дискуссий тех лет и, что особенно важно в нашем контексте, автора пять раз переиздававшейся с 1918 по 1923 сначала брошюры, потом книги "Творческий театр".

В предисловии к изданию 1920 г. он отмечал, что первая публикация вызвала споры и почти не нашла сторонников, но прошедшие годы подтвердили

беседе, состоявшейся в СТД на ул. Горького в Москве, в декабре 1979 г.

правильность его театральных теорий, проектов, даже самых спорных – о соучастии зрителей в спектакле, об импровизациях, коллективном творчестве в театре, в массовых спектаклях под открытым небом и пр. Он имел реальные основания для такого утверждения – о массовом самодеятельном театре и массовых действиях на городских площадях этого времени пишут все историки отечественного театра XX в. Особенно интересны размышления Керженцева о новых путях театра.

Керженцев исходит из того, что "театр пошлого не знал губительного деления на пассивных и активных участников театра – на тех, кто действует, и тех, кто смотрит", что нужно искать способы вовлечения зрителей в спектакль, создавать новые формы действия. Он предлагает ввести в репертуар пролетарских театров пьесы Шекспира, Кальдерона, Вольтера, Мольера, Лопе де Вега, Ибсена, Гоголя, Островского, Гоголя и др. – но "применить к ним метод импровизаций": "Да, пьеса только сценарий. Да, пьесы можно и нужно переделывать и "искажать". Всем возражающим, защищающим авторские права он напоминает, что "вся история театра есть история того, как пьесы на свой лад перерабатывались актерами, режиссерами, переводчиками... Каждая эпоха вкладывает в понимание "Гамлета" свое собственное толкование" [9: 72-74].

Он вспоминает опыт *Commedia del arte*, который "имеет сейчас все основания возродиться в России", указывает на практику античного и японского театра, подсказывающих пути решения важнейшей для современной сцены задачи вовлечения зрителей в спектакль. Предлагает и свои варианты: "Актер явится только "зачинщиком" действия, "запевалой" коллективно творимой оперы, первым актером многочисленной импровизации". "Зачинатель" может скорее своим примером вовлечь зрителей в игру" [9: 83-84]. Например, для пьес, вроде "Женитьбы" или "Ревизора" Керженцев предлагает ввести "пролог" ("чтец, всегда более близкий зрителям, более понятный, более

"свой", чем актер"), который мог бы явиться чем-то средним между суфлером и автором... Он одет в костюм 30-х годов, перед началом действия.. представляет зрителям всех действующих лиц с краткой характеристикой (словами Гоголя), во время действия он (сидя, как чтец сбоку, в особой нише или в углу авансцены) следит по книжке и подсказывает актерам, когда они запинаятся... Истинно восприимчивая публика никогда не отвлечется от сцены из-за присутствия пролога" [9: 84-85].

Керженцев много думает о подготовке зрителя к спектаклю, пишет о разных её формах - о предварительном чтении пьесы, о дискуссиях по ней перед спектаклем. "Многие возражают... теряется эффект неожиданности", – признает Керженцев. Но он считает, что "только человек, хорошо знающий пьесу, подумавший над ней, получит полное, истинное наслаждение. Удовольствие неожиданности – элементарная психологическая реакция. Наслаждение, получаемое после определенного... труда над пьесой гораздо более высокого порядка. Всякий больше наслаждается тем мотивом симфонии, который ему знаком, и той оперой или сценой, которую он уже раньше слышал" [9: 85]. В ряду этих размышлений рождается предложение Керженцева проводить открытые для зрителей репетиции.

Маяковский думает и работает в том же направлении. Он и в 1927 г. указывает на желательность предварительного знакомства зрителя с текстом: "Мне думается, что текст опубликовать надо намного раньше и популяризировать так, чтобы в день спектакля каждый пришедший на него не думал бы о том, - "что", а "как", чтобы он свободно наслаждался спектаклем и мастерством его" [7 : т. 11, 340].

Было бы уместно вспомнить в этом контексте опыт работы С. М. Эйзенштейна и С. М. Третьякова. Эйзенштейн – в начале 1920-х гг. режиссер Первого рабочего театра Московского Пролеткульта; Третьяков – автор поставленных им пьес. В театре Пролеткульта Эйзенштейном были поставлены его композиции по пьесе

А.Н.Островского¹ "На всякого мудреца довольно простоты" – "Мудрец", а также, пьесы "Слышишь, Москва?!", "Противогазы". Каждый из этих спектаклей достоин отдельного разговора. Но именно в работе над "Мудрецом" родилась идея *аттракционов*, появились и у Эйзенштейна, и у Третьякова соответствующие статьи о *монтаже*.

Получившая сенсационную известность, опубликованная Маяковским весной 1923 г. в журнале "ЛЕФ" статья первого "Монтаж аттракционов" была сразу оценена как программная, она легла в основание целой серии других работ этого автора о монтаже, но уже в кино: "Монтаж" (1938), "Вертикальный монтаж" (1940), а также фундаментального труда "Монтаж", изданного в 2000 г. в объеме 590 с.

Начинает Эйзенштейн статью 1923 г., предвосхищая штудии постмодернистских теоретиков, с утверждения того, что "новым материалом театра выдвигается зритель", что "оформление" настроенности зрителя является главной задачей театра. *"Аттракцион (в разрезе театра) – всякий агрессивный момент театра, то есть, всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего"* [10: 270]. Обнаруживая знакомство с трудами В.В.Бехтерева – крупнейшего теоретика отечественной психологии, изучавшего поведение человека в социуме ("коллективную рефлексологию"), Эйзенштейн размышляет о *принципах конструкции "воздействующего построения"*: ...вместо статического "отражения данного"... выдвигается новый прием – свободный монтаж произвольно выбранных, самостоятельных... воздействий (аттракционов)" [10: 271]. Как и большинство *левых* художников, Эйзенштейн ищет способы "высвободить театр из-под гнета "иллюзорной изобразительности", приходит к выводу, что "аттракционы и

система их являются единственной основой действенного спектакля" [10: 271].

Статьи Третьякова о монтаже – "Текст и речемонтаж", "Театр аттракционов" менее известны, а они о том же – о способах усиления действенности спектакля, начинающейся на уровне драмы. В первой статье Третьяков писал о своей работе над пьесой М. Мартине "Ночь". Заинтересовавшая своим материалом Мейерхольда, она затрудняла его работу над ней, как вспоминает об этом эпизоде А. Февральский, "мрачным колоритом, тягучей риторикой, слабым построением действия" [11 :189], и режиссер обратился за помощью к Третьякову. Работа поэта и драматурга над "Мудрецом" и "Ночью", шла одновременно (премьера у Мейерхольда состоялась 4 марта 1923 г., "Мудрец" в театре Пролеткульта прошел 28 апреля 1923 г.). "Ночь" в результате купирования длиннот, "перемонтировки сюжета", "монтажа текста", "монтажа речи" и др. изменила свою природу и название ("Земля дыбом" шла под открытым небом на Воробьевых горах с участием войск Московского гарнизона, на киевском заводе "Арсенал" на фоне орудий и машин и т.п.). Третьяков по настоятельной просьбе Мейерхольда занимался с актерами, добываясь от них фонетической выразительности, стремясь "речевой сигнализацией прямо воздействовать на аудиторию... В основу подачи текста, - четко формулирует Третьяков, – положено не переживание, а учет изобразительно-агитационного эффекта" [12: 7].

В статье "Театр аттракционов" он эту мысль еще более заостряет. Выступая против "МХАТовского самогипноза, эстет-пластического позерства Камерного театра, мускульного наркоза Малого театра", замечает: "Зрелище действующее на эмоцию, и зрелище, адресованное интеллекту, по приемам своим стоят на прямопротивоположных полюсах" [13: 53]. Он так формулирует задачу театра: "...учесть аудиторию как элемент спектакля и найти способы расчета тех эффектов, того эмоционального напряжения, вызвать которые в аудитории театр ставит своей задачей" [13: 54].

¹ Видимо, этот спектакль сыграл свою роль в провозглашении А.В.Луначарским лозунга –обращения к деятелям культуры «Назад, к Островскому!»

Заканчивая статью, делает вывод: "театр Аттракционов, объявленный и разработанный С. М.Эйзенштейном, – это очередной этап работы... театр Аттракционов не есть театр законченного стиля" [13: 56].

И сам Третьяков делает мощный рывок в развитии этого типа драмы в пьесе "Рычи, Китай!" (закончена в 1925, премьера в ТИМе состоялась в мае 1926 г.). Её победное шествие по сценам Европы, Америки, Азии Б. Ростоцкий сравнивает с победным шествием по экранам мира "Броненосца Потемкина" Эйзенштейна [14: 137].

В первом приближении информацию о содержании пьесы "Рычи, Китай!" дает автор: "Уезжал в Китай в начале 24 года с твердым намерением написать пьесу. Она должна была называться "Голубой экспресс", развертываться в китайском бандитском гнездовье, захватившем в плен целый поезд европейцев" [15: 157]. Первые же полгода жизни в Китае заставили отказаться от "развесисто-клюквенных" ситуаций, от экзотики, столь любимой в иностранной беллетристике и охотно эксплуатируемой отечественной революционной мелодрамой начала двадцатых годов, от всяких развлекающих и *утепляющих* моментов. Их место заняла драматургическая разработка *фактов*, имевших место в самой действительности.

"Факты дали материал. Летом 1924 года произошел ваньсянский инцидент. Утонул после недоразумения с лодочниками агент американской экспортной фирмы. Это произошло в глубине Китая, в среднем течении китайской Волги – Янцзы, куда с моря заходят империалистические канонерки. Капитан английской канонерки "Кокчефер" наставил пушки на город и в отместку за смерть американца потребовал пышных проводов покойника и казни виновных, а так как виновных не было, то было предложено властям казнить двух членов союза лодочников. Вот и все. Из этого факта возник "Рычи, Китай!" [15: 158].

Предваряющая, достаточно объемная информация о *факте*, помещенная на месте ремарки, начинающей пьесу, снимает остроту первого эмоционального восприятия. Интерес аристотелевской драмы к тому, чем дело кончится, сменяется интересом к тому, *как* оно протекает. Тем самым активизируется аналитическая составляющая восприятия. В этом драматург последователен.

"Факт", "ваньсянский инцидент", обладающий в самой своей жизненной основе острой конфликтностью, драматург разбивает на составляющие его "звенья" (заметим, не на известные в аристотелевской традиции *действия*, *акты*), их, в свою очередь, – на "явления", чтобы подробно, как под увеличительным стеклом, выявить драматизм, если не трагизм жизни многих с китайской стороны.

Факт в пьесе происходит в результате поступков, поведения людей разных национальностей: вследствие разных возможностей получать средства: одним нужно было добыть средства пропитания, выживания – сохранения жизни, другие думают о получении прибыли. Возможности заработать ограничены. Каждый, думая о себе, готов перехватить инициативу, вырвать кусок из глотки другого. Эти процессы равно характеризуют жизнь *белых* и *желтых* на китайском берегу при некоторых их отличиях еще и на разных уровнях социальной и имущественной иерархии. В каждом *звене* мы видим проявления многих частных интересов, характеров, позиций, судеб, *расхождения людей одной расы* перед силой денег, власти, национальных приоритетов, и объединения перед лицом общей опасности; и везде – все более несоответствующее ситуации долготерпение китайцев и бесчеловечность морали и поведения белых.

В качестве одной из важнейших, *сквозных*, касающихся всех проблемы обсуждается героями с нарастающим напряжением и вырастает как *мотив* проблема *цены*: оплаты мистером Холеем труда кули (носильщиков), лодочников;

стоимости кожи, которую готов оплатить ему китайский купец Тай-ли и французский коммерсант мсье де Брюшель; *цены* девочки – дочери лодочника Чи, которую торгует у него старая Ама, поставяющая "жен" белым; наконец, *цены* жизни этого самого янки, утонувшего из-за своей жадности, – он не хотел платить полагающиеся десять тунзурлов бедному Чи, бросился на него с кулаками, промахнулся и, не удержав равновесия, не умеющий плавать пошел ко дну. Капитан английской канонерки думает, "скольких китайцев *стоит* один убитый белый". В конце концов он определил *цену* и предъявил ультиматум городу, потребовав устроить пышные похороны, поставить крест над могилой, обеспечить семью "убитого" ("Насколько нам известно, у него семьи нет... – Найдется. Ваше дело платить" [15: 117] и казнить двух лодочников, иначе "с городом будут разговаривать пушки".

Мне доводилось писать о пьесе Третьякова [16], не буду повторять того, что уже напечатано о реализации публицистического и эпического замысла автора в многогеройной, полифонической композиции, о специфическом способе не только и не столько *показывать* происшествие *непосредственно*, но представить его в *обсуждении разных групп героев*: на канонерке представителями белых разных национальностей и на китайском берегу с его сложной иерархией. Отмечу здесь, что художественную целостность произведения создает, наряду с отмеченным, тонкая и точная аранжировка тем, проявляющихся в действии в функциях мотивов.

Первое явление первого звена начинается на китайском берегу, на фоне разнообразного китайского народа, работающего и ищущего возможности заработать на жизнь. Купец Тай-ли сообщает компрадору для передачи Холею о своей готовности оплатить ему наличными за партию кожи при определенных условиях. В четвертом явлении Холей делает пометку в записной книжке "кожа", после чего подоспевший журналист спрашивает: "С Китая

сдираете?" И тут же поясняет, что он процитировал афоризм из сегодняшней передовицы: "Убежден, что старается переводчик даоиня" [13: 79]. В этом диалоге понятие *кожи* как товара расширяется в своем значении, оказывается частью газетной, общеизвестной цитаты, получает метафорический и социальный смысл, сигнализирует о растущем и сознательном сопротивлении китайской стороны, объективированном в персонаже, который появится во второй половине пьесы. Во втором *звене*, в третьем явлении Холей на борту "Кокчефера" торгуется с французским коммерсантом де Брюшелем о форме оплаты той же партии кожи (это слово звучит во всех падежах), никто не хочет уступать и, чтобы смягчить янки, дочь де Брюшеля приглашает Холея на танец. Мадам де Брюшель в этот момент "обтирает платком вспотевшую лысину мужа" ("пожилого *толстяка*" по характеристике автора) и говорит: "Бедненький! Ты заработался. От тебя остались кожа да кости" [15: 90]. Но только с этой – *своей кожей* француз и остался (как остаются по русской пословице *с носом*): истекли запланированные 12 минут на встречу, и неуступчивый мистер Холей ищет возможности скорее покинуть канонерку, чтобы заключить сделку с Тай-ли. Мотив кожи обыгрывается и снижается в следующем явлении, в котором уже без Холея, потирая подбитую им ногу, лейтенант Коппер жалуется, что ему "кожу на ноге починили", на что де Брюшель "свирепо" рычит: "Что ваша, когда у меня вся кожа погорела?!" [15: 92]. *Китайская кожа* на этот раз *погорела*, не только для де Брюшеля.

В сцене встречи французской семьи с Холеем возникает другое слово, которое вырастает в своем значении до ключевого мотива в развитии действия. После танца с Холеем Корделия в качестве комплимента говорит ему: "Вы хорошо фокстротируете. Прямо плывете". Он, не расслышав, отвечает только на последнее слово: "К сожалению, плавать не умею". *Выплывшее* нечаянно сугубо частное признание *выстрелит* потом, как чеховское ружьё. В связи с его содержанием определится не

только судьба Холея, но, как в цепной реакции, судьбы двух неизвестных ему китайцев, проявятся истинные основы гуманизма белых, будут потрясены основы сознания жителей китайского берега.

Мотив не умеющего плавать мистера Холея вырастает в своем обобщающем значении в сопоставлении с судьбой китайчонка-боя. Мальчика пинком сбросил за борт взбешенный лейтенант Коппер за то, что вцепился в его рукав, помешал прицелиться в китайца на берегу.

Бой, задыхаясь, кричит из-за борта.

Корделия. Что там?.. Тонет?

Холей (*глядя за бортом*). Только плохо идет ко дну, ногами путается.

Корделия (*подбежав к борту*). Человек за бортом!

Холей. Нет, китаец.

Корделия. Так его же надо спасти. (*Хватает спасательный круг...*)...

Капитан. Спасательные круги британской канонерки не для китайцев [15: 94].

Лодочники с берега не хотят ехать за предлагаемую Холеем плату, и он радуется, видя причаливающего к канонерке Чи со спасенным боем – у американца появился шанс добраться до берега и быстро заключить сделку с Тай-ли. Но и в лодке Холей выступает в своей роли, он не хочет платить Чи положенную за проезд сумму, набрасывается на него с кулаками, заставляя ехать силой. И, когда Чи уклоняется от очередного удара в сторону, Холей, не рассчитавший силы, летит в воду. Ситуация с тонущим боем, которую цинично комментировал с борта канонерки Холей, бумерангом вернулась к нему. Но спаситель китайчонка, избавившись от ненавистного янки, не оборачиваясь, плыл к берегу. Он даже не видел, что произошло за его спиной. Как и в "Мистерии-буфф", Холея – представителя *чистых, белых*, колонизаторов Китая настигло возмездие, наказание пучиной водной, но здесь оно свершилось без участия самого несчастного из её *нечистых*.

В эпизоде с боем иронически жестко проявился и мотив христианского милосердия, миссии белых в Китае. Он был задан первой же репликой мадам де

Брюшель, появляющейся во втором явлении второго звена на сцене: она усиленно выражала ощущение счастья после участия в только что совершившемся таинстве крещения китайки – она стала её крестной матерью. Этот восторг снижался презрительным комментарием её дочери Корделии, выражающей истинное отношение белых ко всему и всем в Китае. Но та же Корделия, давно заметившая *очаровательные губы* китайчонка-боя просит капитана, потребовавшего его к себе после инцидента с Коппером, не делать ему зла: он, вероятно, сильно ушибся. Капитан ей отвечает: "Мисс Корделия, мы христиане". И боя "с перевязанной головой" заставляют читать молитву, которой он не понимает ("Очи наша. Жисибиси"), требуют, чтобы он целовал руку человека, который пинком сбросил его за борт, да еще и просил у него прощения. Ирония усиливается тем, что после этой унижительной для боя сцены (боя в спектакле Театра им. Мейерхольда блистательно играла М.Бабанова, не мало способствуя успеху спектакля) мадам восхищается капитаном, и называет "блаженным Августином".

Мадам де Брюшель (капитану). И возьмите себе в карман конфеток! Я вам сама положу. (*Вынимает из бокового кармана капитанского кителя браунинг и кладет под него горсть конфет.*) Пройдете мимо ребеночка, опустите руку в карман, а конфетка под рукой, Ах, капитан, в вас пропадает миссионер!

Мсье де Брюшель. И процветает артиллерист. Одно другого стоит [15: 97].

Все микротемы, истинные и ложные, внешние, декларируемые и реальные смыслы этой ситуации обнаружит финальный эпизод, в котором сходятся все мотивы. Крещенная француженкой китайка оказалась женой лодочника, который был обречен на казнь, она бросилась к крестной матери, умоляя о пощаде, протягивая ребенка, но мадам отворачивается: "Меня это не касается".

Жена второго лодочника (*не вставая с колен, кричит вслед уходящей мадам де Брюшель*). Вы меня крестили. Говорили – ваш бог добрый. Он – зверь. Он

– пушка. Он – петля. Он – топор. Возьми! На! (*срывает с себя шейный крест и бросает.*)

Мадам де Брюшель. Какое кощунство! [15: 148].

После пышных похорон Холея с речами, в которых каждое слово было ложью, после водружения на его могиле креста с надписью "Не убий", после *убийства* ни в чем неповинных лодочников, капитан потребовал лодку, чтобы добраться до "Кокчефера", обещая большие деньги за проезд. Но на этот раз лодочники демонстративно сломали весла. По ремарке, капитан выхватил из кармана револьвер, револьвер выбросил наземь положенные мадам де Брюшель конфеты. Держа под дулом толпу, капитан сделал шаг назад. Ребенок лодочника ползком подобрался к конфете, встал на ноги, качнулся, схватил капитана за ногу. Не видя, кто там, капитан начал кричать, "как человек, которого линчуют", и навел револьвер на ребенка. Крик матери заставил капитана отпрянуть. Но и мотив капитанской *миссии*, и декларируемого милосердия белых, и мотив разной цены человеческой жизни получил визуальное, очевидное завершение.

Более того, завершая, закольцовывая все целое на вербальном уровне, в финале пьесы эхом отзывается её название. Написанное автором как призыв заглавие "Рычи, Китай!" получает в словах одного из героев форму торжествующего утверждения: "Китай рычит!"

Формы жизнеподобно-метонимической разновидности эпической драмы были чрезвычайно продуктивны и многообразны в авторских воплощениях 1920-х – начале 1930-х гг. и в 1970-1980-х гг. С этим направлением были связаны наиболее заметные театральные события: "Любовь Яровая" К. Тренева, "Шторм" В. Билля-Белоцерковского, "Дни Турбиных" М. Булгакова, "Первая Конная" и "Оптимистическая трагедия" В. Вишневского, "Интервенция" Л. Славина, "протокольные пьесы" А. Гельмана 1970-х гг., произведения многих его современников.

Единство многогеройного, монтажного, полифонического действия эпической драмы обеспечивается разными

способами. В условно-метафорической её разновидности функции собирания, фокусирования может выполнять *чужой сюжет*. В жизнеподобно-метонимической в качестве скрепляющих, прошивающих *текст нитей* могут выступать мотивы. Но во всех случаях это единство осознается извне воспринимающим сознанием в операциях сравнения, сопоставления соответствующих компонентов разных, относительно самостоятельных фрагментов действия. Думается, апелляция к "интеллектуальной интуиции" (Ф. Шеллинг) читателя/зрителя эпической драмы становится иногда основанием для определения её как интеллектуальной драмы.

Прежде, чем поставить точку, хочется особо отметить в связи с обсуждаемой темой значение сделанного Сергеем Михайловичем Третьяковым: он по-своему скреплял своей деятельностью *сюжет* эпической драмы в период 1920-х - начала 1930-х гг., по-своему связывал явления эпической драмы русского и немецкого происхождения, мог бы сыграть серьезную роль и в утверждении самого определения в 1930-е гг., если бы не был арестован в разгар сталинских репрессий, если бы не было в связи с этим надолго вычеркнуто в истории культуры все, что он делал. Незаслуженно мало известный сегодня у себя на родине, Третьяков был заметной фигурой русского авангарда, личностью, ярко одаренной, проявившей себя во многих начинаниях эпохи. Один из соратников В. Маяковского, один из теоретиков группы "ЛЕФ"; талантливый журналист, инициатор и один из ведущих прямых (импровизированных в значительной мере) репортажей парадов с Красной площади на расширяющем свои возможности радио; художник, на высочайшем уровне воплотивший концепцию "литературы факта" в пьесе "Рычи, Китай!", в титрах немого фильма "Броненосец Потемкин", сценариях целого ряда документальных фильмов, а также в циклах очерков о Китае "Дэн Ши-хуа"¹

¹ Третьяков создал оригинальный очерковый жанр, названный им «био-интервью».

(1927-1930), о Чехии "Страна-перекресток" (1937), в серии литературных портретов "Люди одного костра" (1936), в которых представил культуру "предгитлеровской Германии" в лицах резко "выраженной индивидуальности" (17): Дж. Хартвильда, Э. Пискатора, Ф. Вольфа, Г. Гросса, Г. Эйслера, И. Бехера, др. И, конечно же, Б. Брехта (литературный портрет назывался "Берт Брехт").

К моменту встречи в 1931 г. Третьяков и Брехт были, что называется в разных весовых категориях (они познакомились во время поездки Третьякова по Германии). Брехт, в общем, еще не много успел написать и поставить из того, что позже было культурой востребовано: в его активе были "Что тот солдат, что этот" ("Mann ist Mann", 1926) с сомнительной на тот момент сценической историей, "Трехгрошовая опера" (1928), успех постановки которой в значительной мере определялся музыкой к ней К. Вайля. Третьяков был во многих отношениях мэтром: известен как автор С. М. Эйзенштейна (его друг и соавтор – автор титров "Броненосца Потемкина"), его единомышленник в понимании направления развития современного искусства; создатель драмы "Рычи, Китай!", которая с успехом шла уже не только в театре им. Мейерхольда, но на многих сценах Европы и Азии. Пьесу "Рычи, Китай!" в числе трех привезенных на гастроли театром им. Мейерхольда в Германию в 1930 г., Брехт выделил особо (еще, видимо, не будучи знакомым с Третьяковым); он высоко оценил результат работы в целом, отметил сложившуюся, созданную *систему* театра, о которой сам Брехт еще только размышлял. В сохранившихся фрагментах 1930 г. он писал об "историческом месте мейерхольдовского эксперимента среди опытов по созданию большого... театра", восхищался, "насколько великолепно здесь поставлены на свое место все понятия... здесь существует настоящая теория общественной функции театра" [6: т.5/2, 50].

Третьяков к моменту работы над портретом Брехта для сборника его пьес

видел поставленный им в Берлине в 1930 г. спектакль по пьесе "Mann ist Mann". Он, в отличие от берлинских критиков, обрушившихся на автора драмы и спектакля, с большим интересом отнесся к одному из первых авторских опытов Брехта (спектакль вызвал скандал и после шестого просмотра был снят с репертуара), описал увиденное [18: 7-9].

Книга литературных портретов "Люди одного костра" вышла в 1936 г, но его фрагмент о Брехте был написан раньше. Им открывалась книга с пьесами Брехта, переведенными Третьяковым: она была подготовлена к печати в 1932 гг. и, несмотря на усилия авторитетного Третьякова, с трудом доведена до издания¹ в 1934 г. (сведения о трудностях продвижения проекта издания книги взяты из переписки драматургов, с которой я имела возможность познакомиться во время посещения дочери Третьякова в 1988 г.). Эта книга – первое издание пьес Брехта на русском языке (не знаю, были ли к этому времени где-то в других странах аналогичные издания) начиналась фотопортретом автора (бритая голова, оправа очков, ракурс в чем-то сближали его с Третьяковым при всей их непохожести – они были "людьми одного костра"), открывалась большой аналитической статьей – литературном портретом драматурга. Она достойна отдельного исследования. Я коснусь лишь нескольких внешних моментов.

В книгу вошли три пьесы: "Орлеанская дева скотобоев"² (так называлась эта пьеса в сборнике 1934 г и предваряющем тексте Третьякова), "Мать" и "Высшая мера" ("Die Massaname") [17]. Сегодня можно задавать вопросы, почему в

¹ В этом же, в 1934 г. вышла в переводе М.Зельдовича книга Э.Пискатора «Политический театр» (немецкое издание 1929 г.). Видимо, это была акция советских идеологов по привлечению в страну немецких художников, покидающих Германию в условиях фашистского режима. И Брехт. и Пискатор приезжали в СССР; трудно сказать, что увидели, что их насторожило, что поняли, но оба не задержались. Пискатор вернулся в Германию после Второй Мировой войны, но не в ту её часть, которая оказалась под влиянием Советского Союза.

² В издании документальной прозы Третьякова 1991 г., подготовленном дочерью Третьякова – Т. С. Третьяковой-Гомолицкой, пьеса стала называться «Иоанна Чикагских скотобоев» [17: 341]. В пятитомнике Брехта она публикуется под названием «Святая Иоанна скотобоев».

этот сборник не попали предшествующие, более известные сегодня пьесы "Что тот солдат, что этот", "Трехгрошовая опера", но вошла и стала материалом аналитического разбора "Высшая мера" – эта пьеса отсутствует даже в самом полном 5-томном издании произведений Брехта на русском языке, не упоминается она и во вступительной статье к нему И. Фрадкина. В то же время неопубликованной в пятитомнике первой пьесе Брехта "Ваал" 1918 г. [19] автор вступительной статьи к нему посвятил несколько страниц [6: т.1, 12-15]. На эти вопросы никто сегодня, видимо, не ответит.

Интересно еще одно. В первом на русском языке сборнике Брехта помещены пьесы конца 1920-начала 1930 гг., которые сам драматург называл *учительскими* (*Lehrstück*). Третьяков, встречался не однажды с Брехтом в Германии в 1931 г, состоял с ним в переписке в годы подготовки пьес к изданию, много с ним беседовал у себя дома (когда Брехт в 1932 г. приезжал в советскую Россию, думая об эмиграции, и жил в крохотной квартирке Третьяковых, – об этом мне рассказывала дочь писателя, она же позволила мне, за что я очень благодарна ей, познакомиться с фотокопиями писем Брехта Третьякову этой поры – сугубо деловыми, даже суховатыми текстами). Третьяков упоминает об "учительских произведениях" Брехта в тексте, предпосланном пьесам, 1934 г. [18: 12] (этого фрагмента нет в последующих изданиях), но при этом называет сборник – "Эпические драмы". Тем самым он изначально и пронизательно закреплял за брехтовской драмой определение, которое упрочилось за ней с культурным сознанием Европы после создания в 1949 г. "Берлинского ансамбля" (Berliner Ensemble) и его многочисленных гастролей, познакомивших мир с Театром Брехта.

И Брехт оплатил долг. Он получил в эмиграции, в пору работы над пьесой "Страх и отчаяние в Третьей империи" потрясшее его известие об аресте Третьякова, и, осторожный, знающий практику сталинского сыска (20), написал большое стихотворение-балладу "Непогрешим ли народ?". Оно начиналось, видимо, очень важным для него, выделенным в отдельную первую строчку определением того, чья гибель потрясла его.

*Мой учитель,
Огромный, приветливый,
Расстрелян по приговору суда народа.
Как шпион. Его имя проклято.
Его книги уничтожены. Разговоры о нем*

Считаются подозрительными. Их обрывают.

А что если он не виновен?
(пер. Б.Слущкого) [6: 5/1, 481].

В статье об отце Т. С. Третьяковой-Гомолицкой, помещенной в сборнике документальной прозы 1991 г., эта баллада цитируется с прямо обозначенным именем

*Мой учитель Третьяков.
Огромный приветливый...* [17: 562].

Наверное, у Татьяны Сергеевны для этого были основания.

Не склонный к сантиментам Брехт поклонился, как смог, тому, кого считал Учителем. И тем самым создал ситуацию, отразившуюся, по информации Т. С. Третьяковой-Гомолицкой в сборнике 1991 г., в названии международной научной конференции, проведенной в 1989 г. в Бирмингемском университете, – "С. Третьяков – учитель Брехта" [17: 563]. Но об этой конференции, как и о роли С. М. Третьякова в русской культуры 1920-х годов, в утверждении эпической драмы, в творческом самоопределении Брехта, мало кто знает.

Приложение 1.

Особенности действия, зафиксированные Аристотелем (курсив мой – В.Г.)

В лучшей, достойной, должной драме	В худшей драме
Тот объем достаточен, внутри которого, при <i>непрерывном следовании событий по вероятности или необходимости</i> , может произойти перемена от несчастья к счастью или от счастья к несчастью [3: 64]	Из простых фабул и действий самые худшие – эпизодические, а эпизодической фабулой я называю такую, в которой <i>эпизодии следуют друг за другом без всякого вероятия и необходимости</i> [3: 69]
...фабула, служащая подражанию действию, должна быть подражанием одного и притом <i>цельного</i> действия.. (3: 68)	...надлежит помнить то, о чем неоднократно было сказано, и не сочинять <i>трагедии с эпическим составом</i> . А под эпическим я разумею содержащий в себе <i>много фабул</i> [3: 99]
...самыми трагическими оказываются именно такие трагедии... и Еврипид, если даже впрочем и не хорошо распоряжается своим [материалом], оказывается все-таки трагичнейшим из поэтов [3: 80]	А <i>второй</i> род трагедии, называемый некоторыми первым, есть тот, который <i>имеет двойной состав</i> , подобно "Одиссее"... Кажется же она первой по слабости театральной публики: ведь поэты приноравливаются к зрителям, поступая им в угоду [3: 80-81]
Возбуждает...человеколюбие...сострадание страх [3: 79]	

Приложение 2.

Параметры	Аристотелевская драма	Эпическая драма
1. Тип героя, сфера его проявления	выделяется <i>один</i> главный в решении частных задач своей судьбы	со-бытие <i>группы</i> лиц в процессе их самоопределения в социуме
2. Структура действия	линейное: развивается по линии судьбы (Аристотель: счастья/несчастья) героя	полифоническое разворачивание действия (Аристотель: <i>много фабул</i>)
3. Композиция (логика развёртывания действия)	действие развивается по логике прич.-следств. связей, закономерно, непрерывно (акция-реакция)	действие фрагментарное, эпизодическое, монтажное, дискретное
4. Эстетический модус	концентрирует трагическое, комическое, драматическое по логике действия в определенных жанрах	Включает эпизоды, героев разной природы как компоненты многосоставного эпического целого
5. Воздействие	Апелляция к чувствам, к способности сопереживать	апелляция к "интеллектуальной интуиции", к способности сопоставлять, сравнивать, соизмерять с героями <i>фольклора</i> с его ощущением важности поведения каждого человека как представителя сообщества
6. Традиции	<i>литературы</i> с её интересом к индивидуальным, персональным проявлениям личности	

Литература:

1. Головчинер В. Є. Епічна драма в Росії до Брехта: творчий досвід, рефлексія // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – Житомир, 2000. – № 4. – С.176–183.
2. Головчинер В. Е. Тенденции жанрово-родовых изменений в литературе XX века // Русская литература XX – XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: Материалы Третьей Международной научной конференции: Москва, МГУ, 4–5 дек. – 2008. – М.: МАКС Пресс, 2008. – С. 10–14; Головчинер В. Е. Неклассическая драма в русской литературе // Литература и театр. Материалы междунар. научно-практ. конференции (Самара, 13–15 нояб. 2006) / Отв. ред. Э. Л. Финк, Л. Г. Тютелова. – Самара: Изд-во "Самарский университет", 2006. – С. 46–60.
3. Чирков А. С. Эпическая драма. (Проблемы теории и поэтики). – К.: Вища школа, 1988. – 160 с.
4. Аристотель. Поэтика. – М.: ГИХЛ, 1957. – 182 с.
5. Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. – Томск, 2007. – 320 с
6. Брехт Б. Театр: в 5 т. – М.: Искусство, 1965.
7. Маяковский В. В. Собр. соч. в 12 т. – М., 1978. – Т.9. – 318 с.
8. Головчинер В. Е. Эпический театр Евгения Шварца. – Томск, 1992. – 184 с.
9. Керженцев П. М. Творческий театр. – Петербург, 1920.
10. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в шести томах. – М., 1964. – Т. 2. – 566 с.
11. Встречи с Мейерхольдом. – М., 1967. – 619 с.
12. Третьяков С. "Земля дыбом". Текст и речемонтаж // Зрелища. – 1923. – № 27.
13. Третьяков С. Театр аттракционов (Постановки "На всякого мудреца довольно простоты" и "Москва, слышишь?" в 1-м рабочем театре Пролеткульта) // Октябрь мысли. – 1924. – № 1.
14. Росточки Б. Мировой отклик // Театр. –1967. – № 10.
15. Третьяков С. М. "Слышишь, Москва?!". – М., 1966. – 238 с.
16. Головчинер В. Е. К истории вопроса об эпическом в драме // Художественное творчество и литературный процесс. Сб. ст. Томск, Изд-во Томского ун-та. 1985. – С.40–52; Головчинер В. Е. Публицистическая драма как разновидность эпической // Художественное творчество и литературный процесс. Сб. ст. Томск, Изд-во Томского ун-та. 1988. – Вып. X. –С.118–132.
17. Третьяков С. М. Люди одного костра (Литературные портреты). – М., 1936; вторая публикация в кн. Третьяков С. М. Дэн Ши-Хуа. Люди одного костра. Страна-перекресток. – М., СПб, 1962; третья публикация: Третьяков С.М. Страна-перекресток. Документальная проза. – М., СПб, 1991. – 576 с.
18. Брехт Б. Эпические драмы. – М., Л.: ГИХЛ, – 1934.
19. Брехт Б. Ваал // Современная драматургия. – 1998. – № 1. – С. 216–241.
20. Колязин В. Брехт под "колпаком НКВД" // Современная драматургия. – 1998. – № 1. – С. 241–246.

БРЕХТ УКРАЇНСЬКОЮ

Колектив редакторів висловлює свою щиру подяку пані Барбарі Брехт-Шаль, доньці Бертольта Брехта, та видавництву Зуркамп (Німеччина) за безкоштовний дозвіл на публікацію українського перекладу двох наступних Брехтівських текстів.

Біблія¹

Драма у одній дії Бертольда Ойгена²

Дійові особи

Дідусь

Батько, бургомістр

Дівчина

Брат

Місце дії драми – Нідерланди, протестантське місто, взяте в облогу католиками.

ПЕРША СЦЕНА

Затишна вітальня будинку біля ринку. В еркері³ дзеркальні вікна та карнизи з квітами. За столом дідусь, який читає, в еркері дівчина. Час від часу здалеку долинає невиразний шум.

ДІДУСЬ, читаючи голосно та врочисто: О годині ж дев'ятій Ісус скрикнув голосом гучним та й вимовив: "Боже Мій, Боже Мій, нащо мене ти покинув?⁴", а через якусь мить ті, що стояли навколо, глузували й один до одного казали: Він інших спасав, а Самого Себе не може спасти! Нехай зійде тепер із хреста, щоб побачили ми та й увірували. А Ісус скрикнув знову голосом гучним: "Звершилось!", і, голову схиливши, духа віддав.

ДІВЧИНА: Тут якось незвично душно, на вулицях ні душі. Я боюся.

ДІДУСЬ: Міщани на мурах, дитино. Тому вулиці такі порожні. Не треба боятися.

ДІВЧИНА: Я думаю, що скоро розпочнеться штурм, але не через це я боюся.

ДІДУСЬ *не відповідає та гортає Біблію.*

ДІВЧИНА: Не знаю звідки це береться. Я почала боятися лише сьогодні вранці. Лише коли батько та брат пішли з дому. Брат подивився тоді на мене так дивно. Він мовив: "Сьогодні все вирішиться. Штурм важко буде стримати. Ми залюбки пожертвуємо собою. Він наголосив на цьому "ми". Ця розмова неважлива, але я знову й знову починаю про неї думати. І тоді мені раптом стає страшно. Не знаю чому.

ДІДУСЬ: Це все лише фантазії! Вони ж вже часто йшли з дому і завжди поверталися. Я ніколи не помічав, щоб ти боялася.

ДІВЧИНА *в заціпенінні*: Я знаю, що вони часто йшли з дому. І що я через це ніколи не турбувалася.

¹ © Bertolt-Brecht-Erben / Suhrkamp Verlag
© Переклад з німецької Ліпісівіцького М.Л.

Переклад зроблено за виданням: Brecht, Bertolt: Die Bibel // Bertolt Brecht: Gesammelte Werke. Bd. 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967. – S. 3029-3038.

² **Бертольд Ойген** (нім. *Bertold Eugen*) – один із псевдонімів Бертольта Брехта, утворений із двох з частини його повного імені Ойген Бертольд Фрідріх Брехт (нім. *Eugen Berthold Friedrich Brecht*). (Прим. перекладача – М.Л.).

³ **Еркер** (нім. *Erker*) – частина споруди, що здіймається над першим поверхом і виступає за межі основного обсягу у вигляді напівкруглого, трикутного або чотирикутного у плані заскленого балкону. Часто складається з кількох поверхів, збільшуючи корисну площу приміщень, поліпшуючи їхнє освітлення та інсоляцію.

⁴ Тут і надалі цитати з Біблії в українському перекладі І. Огієнка.

ДІДУСЬ: Сьогодні важкий день. Ворог буде штурмувати. Ми тут – і не можемо допомогти. Ми лише можемо просити у Бога про допомогу. Давай помолимося! Шукаймо розраду в Біблії.

ДІВЧИНА, *дивлячись у вікно*: Душно сьогодні.

Тиша.

ДІДУСЬ: Але коли проявляться такі ознаки, то нехай в гори втікають! І будьте тоді стійкими та вірними. Бо від цього багато залежить!

ДІВЧИНА, *дивлячись у далечінь*: Розкажи про щось інше, дідусю! Твоя Біблія холодна. Вона говорить про людей, які були сильніші ніж ми.

ДІДУСЬ: Дівчино, не гріши! ... *Читає*: А я вам кажу, служіть ближньому своєму! Поділіться хлібом з голодним і змилюйтеся над злиденним.

Гортає сторінки.

ДІВЧИНА *дивно*: Розкажи про щось інше! Твоя Біблія холодна! Розкажи не про страждання й смерть, а про допомогу Бога. Розкажи щось про доброго Бога, який порятує. Твоя Біблія знає лише караючого!

ДІДУСЬ: Хто більш, як Мене, любить батька чи матір, той Мене недостойний. – Ця книга – така прекрасна. Бо вона сильна. Людям слід було б більше її читати.

ДІВЧИНА *прислуховується*: Я чую кроки на сходах. Це важкі, стомлені кроки. Той, хто так ступає, напевно, старий, знедолений чоловіком. Або ж у нього важка ноша. Я хочу подивитися... *Йде до дверей.*

ДІДУСЬ *тихо*: Гадаю, я знаю, у кого такі важкі кроки.

ДРУГА СЦЕНА

Бургомістр заходить разом із своїм сином. Високий, статний чоловік. Брат обіймає сестру.

БРАТ *удавано весело*: Поглянь! Який прекрасний день! З неба падає дощ гранат. *Серйозно*: Але ми свій обов'язок виконали.

Тиша..

ДІВЧИНА: Як там справи назовні, татку? Ви такі тихі й серйозні. Напевно, недобре.

БАТЬКО, *повільно та незворушно дивлячись на дівчину*: справи погані, дівчино. – *Страждаючи*: Ми ще зранку знали, що вже недовго залишилося.

ДІДУСЬ *спокійно*: Ми це теж знали.

БАТЬКО: Вам про це нічого не казали. Ми не хотіли вас хвилювати. Але зараз про це необхідно сказати. – Розкажи ти, сину.

БРАТ, *вагаючись*: Немає чого особливо розповідати. – Усі майстерні закриті, стоять в дірках, немов решето. Ми працювали день і ніч, щоб підтримувати їх у належному стані. Усе було даремне. – У місті – голод. Ви про це нічого не знаєте. Але у нижніх кварталах міста мруть люди.

БАТЬКО: Допомогти неможливо. Їх занадто багато. Так тільки себе самого занапастиш.

БРАТ: ... У місті голод. Люди знесилені. Вони ледве тримаються на ногах. Такі вони знесилені. І сьогодні, прямо зараз, о третій годині розпочнеться великий штурм. Католик буде штурмувати. Ми не зможемо втриматися.

ДІДУСЬ, *підіймаючись*: Необхідно втриматися! Перемога або смерть! Усім людям слід піднятися на мури. Вони повинні боротися і померти за свою віру. "Визнайте Мене", – каже Господь!

БРАТ *глузливо*: "Визнайте Мене!" Ха-ха! Знаєш що, дідусю, легко визнавати його, коли ситий. І у мирний час у гарній світлиці. – Про перемогу годі й думати! Католик переміг по всій країні. Ми, останнє протестантське місто, вперто тримаємося. – Ворог проникне до міста. Що тоді буде, можна собі уявити. Доля інших міст може бути для нас уроком. Вони будуть жінок і дітей... Ну... що ж тут говорити... Батьку, я не можу продовжувати...

ДІВЧИНА: Що таке? Чого ви так страшно на мене дивитеся?

Тиша.

БАТЬКО *стомлено*: Напередодні пройшов посланець. Він прийшов з ворожого табору... о Боже!

ДІВЧИНА *наближається до нього*: Говоріть же, батьку! Ми хочемо почути все!

БАТЬКО *ухиляється від обіймів, бурмоче*: Не зараз!... *Потім він продовжує говорити стомлено, протяжно, байдуже*: Ох, Боже! Це все ж таки необхідно сказати! Посланець сказав: "... Католик простить місту, ... якщо жителі міста стали б католиками і...".

ДІДУСЬ *кричить*: Тільки не тут! Не продовжуй! Ми будемо боротися до самої смерті!

БАТЬКО: І якщо... якась дівчина принесе себе в жертву... ворожому полководцю... на одну ніч... *бездумно*: Ти, дівчинко!

Тиша. Тоді дівчина з диким криком хоче накинутись на батька. Вона б'ється в судомачах від плачу...

ДІВЧИНА: Я?!... Я маю принести себе в жертву?... О, Боже... О, Боже!

БАТЬКО *відходить назад, глухо*: Відпусти, відпусти!... От і сказав. *Відвертається і закриває обличчя долонею.*

ДІДУСЬ *несамовито*: Дівчино, відповідай!

ДІВЧИНА *збентежено*: Що таке?... Що таке?... О, моя голова... *несамовито викрикуючи*: Я не робитиму цього! Я не робитиму цього! Я не можу так... *падає схлипуючи на коліна перед дідусем.*

БАТЬКО *з плачем*: Я так і знав.

БРАТ *різко, смикаючи дівчину за плече*: Дівчино! Ти мусиш! Народ вимагає жертви!

ДІДУСЬ: Геть звідси! Спокуснику!

БРАТ, *глузуючи у відчай*: Спокусник! Ха-ха-ха! Зараз саме час для гарних манер! Коли мова йде про життя і смерть! – Дівчино, кажу тобі: "Ти мусиш!". *Тихо, майже як наказ*: Сестро! Ти врятуєш народ! Народ! Ти врятуєш своїх близьких. Свого Батька! Свого дідуса! Ви підете за мною! У підвал, на вулицю.

ДІДУСЬ: Мене вона не врятує! Я залишуся тут!

БРАТ *несамовито*: Боже! Невже ти не чуєш?! Дівчино! Дідусю, поговори з нею, скажи, що вона мусить!

ДІДУСЬ: Ні! Вона не мусить! Чуєте? Вона не мусить, одна душа цінніша ніж 1000 тіл!

БРАТ *несамовито*: Замокни, дурню! Так, ти – дурень! Або ж ти жорстокий! Жорстокіший ніж Ахав¹! На вулиці волають люди, а ти їх не чуєш, на вулиці вирує полум'я, а ти його не бачиш. Дідусю, коли настане Страшний Суд, як ти стоятимеш перед ним?!

ДІДУСЬ *стелевим голосом*: Справедливо! Кажу тобі: "Справедливо!"

БРАТ, *розсміявшись*: Справедливо! Так, тримайся й далі за своє божевілля! За свою незворушну справедливість! Ха-ха! Раптово зупиняється, бо годинник пробив двічі. Уже пів на третю! Дівчино! Ну ж бо! О третій останній строк. Потім розпочнеться штурм! Змилуйся, дівчино, над тисячами людей!

ДІВЧИНА: Батьку, ти теж хочеш, аби я зробила це?

БАТЬКО *мовчить*.

БРАТ: Звичайно, він хоче. Батьку, скажи, що ти цього хочеш... Авжеж, він хоче цього! Ходімо, дівчино!

ДІВЧИНА: Я йду!

ДІДУСЬ, *затримуючи її*: Не йди! Невже ти забула слово Господнє: "Хто ж Мене відцурається перед людьми, того й Я відцураюся перед Небесним Отцем Моїм!". Дівчино, дівчино! Невже твоя душа не цінніша ніж тіла тисяч? "Воістину, – каже Господь, – хто більш, як Мене, любить батька чи матір, той Мене недостойний". – Ти мусиш залишатися твердою, подумай про свою душу.

¹ **Ахав** (івр. **אַחַב**) — цар Ізраїлю в 874-852 роках до нашої ери, який жорстоко засуджується у Біблії за переслідування пророків, які критикували Ахава за впровадження культу Тірського Ваала його дружиною Ізевель, дочкою царя Тіра.

БРАТ: Замовкни, старий дурню! Разом із своєю Біблією, яка така ж холодна, як і ти! Прислухайся до свого серця, дівчино! Хіба не прекрасно постраждати заради тисяч людей? Ну ж бо, ... швидше!

ДІВЧИНА: Ні... ні... Забирайся геть... Дідусь правий. Забирайся геть...

БРАТ, *шаленіючи, трясє її*: Ти мусиш, дівчино, мусиш!

БАТЬКО: Облиш її! Не змушуй!

БРАТ: Слабак! Вона мусить!

БАТЬКО: Хлопче! Відійди від неї! Я наказую! Годі. Ти підеш зі мною. *Тягне його до дверей.*

БРАТ: Подбайте тепер про себе самі! Ха-ха-ха!

Вони виходять. Батько повертається.

БАТЬКО *здавленим голосом*: Тоді хоча б ходіть разом із нами і врятуйте себе... Граната може вцілити... Будинок запалає... Ходімо.

ДІДУСЬ *сталеvim голосом*: Замовкни! Ми залишимося тут. Ми не хочемо вступати до вашої змови! Ми загинемо, якщо потрібно – за нашу віру. – *Жорстко*: Тобі нам більше нічого сказати. Ти хотів торгуватися душею власної доньки. Геть звідси! Ти не достойний бачити свою доньку.

БАТЬКО *зіщулюється, глухим і тремтячим голосом*: Я не достойний... Ви праві... Я не достойний... *Виходить хитаючись.*

ТРЕТЯ СЦЕНА

Глухий гуркіт гармат вдалині. У кімнаті тиша. Дівчина знову стоїть біля еркеру. Дідусь стоїть поряд з нею і гладить її волосся своєю білою рукою.

ДІДУСЬ: Не плач, дівчинко. Так мало статися.

ДІВЧИНА: Ти був жорстким, дідусю!

ДІДУСЬ: Я мусив бути жорстким. Вони хотіли продати твою душу.

ДІВЧИНА *мрійливо*: Можливо, батько не хотів цього... Батько завжди був таким добрим до мене. Коли я була маленькою, він брав мене на руки і казав: "Моя маленька, солоденька дівчинко". Думаю, він любив мене тоді більше за брата. А потім померла мама. Я пам'ятаю це, як сьогодні. Вона лежала у своїй чорній сукні у темній труні. Ми сиділи цілу ніч, ми, діти, і плакали. Вранці прийшов батько. Він взяв тоді мене на руки і поцілував. "Тепер ми мусимо триматися разом", – сказав він. Ти для мене дорожча за сотню друзів. І він поцілував померлу. Це була ніби клятва. – Не знаю, чому мені сьогодні пригадалася ця темна ніч...

У цю мить у вікнах здіймається вгору полум'я, воно тремтить зелено-золотисте. Небо за ним криваво-червоне. Дідусь сідає у своє крісло.

ДІВЧИНА *від вікна*: Вогонь росте. Він охопив вже вежу там з того боку. Вже майже все місто палає. Міські мури підіймаються чорні у червоне небо. Ворог розпочинає штурм. Я бачу, як його темні, блискучі колони навалюються хвиля за хвилею. О, Боже! Змилуйся над нашим містом!

ДІДУСЬ: Заспокойся, люба дитино. Бог з нами.

Здалеку починають гудіти дзвони.

ДІДУСЬ *в екстазі*: Послухай, дитино, дзвони! Набатні дзвони! Бог поряд! Це Божі голоси! Вони кличуть до бою!

ДІВЧИНА *збентежено*: Дзвони... Божі голоси... кричить: Господи Боже! Божі голоси! *Незворушно й мовчки крокує вона повз дідуса назовні. Дідусь незворушно дивиться їй услід. – Гуркіт стає гучнішим і накочується з все більшою силою. Оглушливий тріскіт десь зовсім поруч з будинком. Дим і вогонь вриваються через вікно всередину. Будинок палає. Потім раптом усе повністю затихає...*

ДІДУСЬ *голосно і лунко*: Господи, не покидай нас, бо вже вечоріє, і кінчається день.

Завіса закривається над палаючими покоюми.

КІНЕЦЬ

(Переклад М. Ліпівського)

Передмова до "Джунглів" (1926 / 1927 рр.)¹

Бертольт Брехт

Гадаю, не тільки я один лише з великим незадоволенням віддаю п'єсу до рук сучасного театру. Цей театр досяг тієї точки, де він більше нічого не може запропонувати справжнім інтересам народу. Його вистави – це напружені, виснажливі та бездумні демонстрації проти розваги публіки. Насправді сьогодні не публіка ставить свої вимоги, а театр. Від необхідності щось висловити у межах вистав, які проводяться вже століттями і з самого початку принципово призначаються на 8 годину вечора, зараз нарешті почали страждати не лише ці вимушені висловлювання, але й вже навіть артикуляційні органи театру. Дуже важко цій турбіні, що постійно обертається за рахунок безперервного пожирання потужностей, які вона пізніше трансформує, протистояти так, аби наші нові тексти, які ми подаємо до неї, не були одразу ж перероблені до невпізнанності і не набували того кашоподібного, старечого, смердючого вигляду, який жахливим чином відштовхує публіку від вистав сучасного театру. Правда полягає у тому, що турбіна зламалася.

Ні від чого іншого театри не страждають так сильно, як від того, що від них нічого не вимагається. Апетит у публіки зникає. Напевно, ще ніколи театр не критикували, не порівнювали та не звинувачували так багато, як у наш час. І ще ніколи від нього не вимагали так мало. Ви ж не йдете до взуттєвого магазину, щоб купити там піаніно, але навщо Ви ходите до театру? Якщо для мене театр професія чи пристрасть, то я мушу, аби не втратити останню надію на те, що у публіки все ж таки є хоч якийсь апетит до театру, спочатку обов'язково сам триматися подалі від театрів. Я можу швидше за все ще знайти цей апетит на стадіонах та у спортивних палацах чи на біржах. І тільки на цій підставі, з отриманого там досвіду, мені здається, я можу стверджувати, що сьогодні існує апетит до театру.

Уже лише цей досвід міг би надати мені право писати п'єси, якби я не дозволяв цього собі уже тільки тому, що сам особисто отримую від цього втіху. Я визнаю, що принаймні до цього часу не написав жодного речення для театру без твердих сподівань отримати втіху, коли воно промовлятиметься зі сцени. Проте ці сподівання рідко коли не були розчаровані.

(Переклад М. Ліпісівіцького)

¹ © Bertolt-Brecht-Erben / Suhrkamp Verlag
© Переклад з німецької Ліпісівіцького М.Л.

Переклад зроблено за публікацією Brecht, Bertolt: Vorrede zu Dickicht (1926 / 1927) // Mahagonny.com. The Brecht Yearbook 29. – Wisconsin, 2004. – S.3.

**"Навіщо Ви ходите до театру?"
(Брехтівська "Передмова до джунглів" – невідомий текст)**

Ердмунт Віцісла

"Втіха має бути, інакше не буде втіхи", – так каже поет Карл Мікель – це наполегливе: "А все таки Карфаген має бути зруйнований", міг казати й Брехт. Він не лише стверджував, що ніколи не написав жодного рядка, якщо суто фізичне самопочуття було поганим, але й він вважав відсутність втіхи сигналом тривоги: чогось не вистачає або щось не так – у тексті або в постановці. Незадоволення театром свого часу було також імпульсом до змін, програму яких Брехт проголошував у двадцятих роках із самовпевненою позою, не визнаючи жодних заперечень. "Німецька драма йде на дно очевидно, швидко, без спротиву", – записав він у вересні 1920 року у свій щоденник. "Але ми хочемо розквартируватися у ній і впертися розставленими ногами у дошки і подивитися, як ми зможемо змусити цей корабель рухатися уперед".

"Передмова до джунглів", що не була надрукована у Берлінському та Франкфуртському виданні, є – свого часу не оприлюдненою – складовою боротьби за новий театр. Мова йде про типоскрипт на дві сторінки, який фонду архіву Академії мистецтв вдалося придбати у минулому році для свого архіву Бертольта Брехта; сигнатура ВВА Е 74/3-4. Листи Брехта з'являються, адже вони розкидані по всьому світі, знову й знову на ринку. Манускрипти рідше, а невідомі тексти дуже рідко лише, як кажуть, раз у високосний рік. Манускрипт передмови походить із оточення видавництва Кієпенхеуер, для якого Елізабет Гауптманн повинна була підготувати до друку п'єсу "У джунглях"¹.

"Передмова до джунглів", напевно, була написана для першого видання повністю переробленого варіанту п'єси, назву якої було розширено до "У джунглях міст". Книга вийшла в світ лише у липні 1927 р. і не у Кієпенхеуер, а у видавництвах Propyläen та Arcadia (обидва належать до видавничого дому Ullstein Berlin). Проте, "Передмову" із досі невідомих причин там не було надруковано. Із фрагментом рукопису "Нове та старе", у підзаголовку якого так само стоїть "Передмова до "Джунглів"" і який зберігся у записнику із 1926 р., опублікований тут текст не співпадає; можливо, обидва були ескізами для книжкового видання 1927 р.

Брехт власноруч набрав півтори сторінки на друкарській машинці, у якій окремі літери помітно випадають з рядка. Ця особливість надає точки опору для датування, адже вона з'являється у типоскриптах текстів, які були написані у 1926-1927 рр., наприклад, у "Повертаймося назад до детективних романів!" чи у вірші "Табір холери". Текст, який не був надрукований з маленькими літерами на початку рядка, має низку машинописних виправлень, зроблених одразу, і одне рукописне, яке, напевно, теж належить Брехтові. Усі виправлення були враховані у надрукованому тут варіанті тексту, пунктуація та орфографія були змінені у відповідності до норм (в основному ss на ß, яке, вочевидь, було відсутнє у друкарській машинці).

На самій лише п'єсі "Передмова до джунглів" не затримувалася. Вихід у світ драми надавав можливість для загального розрахунку з театром. Брехтівська позиція не є таємницею, та, проте, так, як тут, він її ніде більше не формулював. У 1926 р. він стверджував, що театр уже віджив та відслужив своє, став неапетитним, він, буцімто, – "настільки мертвий, наскільки це тільки можливо". Немає жодного

¹ «У джунглях» (нім. «Im Dickicht») – це назва ранньої п'єси Б. Брехта написаної у 1921-1922 рр., прем'єрний показ якої відбувся 9 травня 1923 р. у Мюнхенському Резиденц-театрі. У липні 1927 р. остаточний варіант тексту п'єси було надруковано під назвою «У джунглях міст» (нім. «Im Dickicht der Städte»).
(Примітка перекладача).

контакту з публікою. У межах інституції, із застиглим поглядом на театральні сцени, цю кризу не можна подолати. Потрібно ходити в театр немов на якесь спортивне свято, говорив Брехт уже у 1920 р., а у статті "Більше хорошого спорту" у лютому 1926 р. він пояснював: "Наші сподівання ґрунтуються на спортивній публіці". Це найрозумніша та найсправедливіша публіка у світі, це люди, які платять великі гроші і отримують за них своє задоволення. "Хто був у спортивному палаці, той знає, що публіка достатньо молода для гострого та наївного театру". Усьому аморфному, німецькому театрові Брехт протиставляє молодий, життєздатний театр для "людей цього часу", для глядачів, "чиї погляди відповідають нашому часу і чиї почуття свіжі та незрадливі".

Афект від Брехтівської "Промови" є напрочуд фундаментальним. Цей програмний твір відповідає позиції, яку Вальтер Бенямін змалював таким чином: "Тексти епічного театру не написані з

метою забезпечити потреби буржуазного театру. Вони написані з метою переробити його". Збій, який Брехт діагностував у роботі старого театру, стосувався не лише здатності щось висловити, а й усієї машинерії. Відхід від цього звалища одноманітності був першим кроком до "тотальної перебудови театру", яку проголошувала програма епічного театру. Це була експропріація: останні театри буржуазного суспільства були, буцімто, надто довго в руках невеличкого прошарку, який стверджував, що він і є народом. А от новий театр має стосуватися "справжніх інтересів народу". Єдиним критерієм для того, щоб зрозуміти, чи вдався експеримент, говорив драматург, є "лише наша власна втіха, яку ми відчуваємо" – втіха, яка не засліплює дійсності, а працює над зміною її не досяжності – з апетитом, адже: "Жодна людина, яка не має втіхи від власної справи, не може очікувати, що бодай хтось матиме від неї втіху".

БРЕХТІВСЬКІ ЧИТАННЯ

10-11 лютого 2011 року в ННІ іноземної філології Житомирського державного університету імені Івана Франка відбулися III Брехтівські читання, щорічна Всеукраїнська наукова конференція з міжнародною участю "Бертольт Брехт: митець, який випередив свій час". Конференція проводилася "Брехт-Центром" ННІ іноземної філології ЖДУ ім. І. Франка у співпраці з Центром германістики Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка Національної академії наук України та Німецьким національно-культурним товариством "Відергебурт", за підтримки Гете-Інституту м. Київ.

У конференції взяли участь провідні германісти, теоретики літератури та мистецтвознавці України. Відкрив пленарне засідання науковий керівник конференції-проекту проф. Чирков Олександр Семенович. Учасників конференції від себе особисто та від імені ректора Житомирського державного університету імені Івана Франка проф. Сауха Петра Юрійовича привітала Наталія Андріївна Сейко, проректор з наукової роботи ЖДУ ім. І. Франка. Під час пленарного засідання пролунали також привітальні слова та побажання подальших успіхів у співпраці між "Брехт-Центром" та Центром германістики від Геннадія Миколайовича Ноги, вченого секретаря Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. Пані Регіна Ангут-Фрам, директор Інформаційного центру та бібліотеки Гете-Інституту м. Київ, наголосила на актуальності нових досліджень творчості видатного німецького митця та мислителя Бертольта Брехта, та подарувала бібліотечці "Брехт-Центру" ННІ іноземної філології низку останніх публікацій українських перекладів з німецькомовної літератури та філософії. Організатори також раді були вітати на урочистому відкритті конференції директора ННІ іноземної філології проф. Сингаївську Ангеліну Володимирівну, проректора з соціально-педагогічної роботи і міжнародної та

регіональної співпраці Кухарчука Петра Михайловича, керівника міжнародного відділу Салій Тетяну Анатоліївну, а також керівника Німецького національно-культурного товариства "Відергебурт" Пінковського Володимира Володимировича.

У межах пленарного засідання відбулася також презентація першого в Україні ліцензійного видання українського перекладу трьох відомих епічних драм Бертольта Брехта: "Тригрошова опера", "Матінка Кураж та її діти", "Життя Галілея", які мають неабияку сценічну, літературознавчу і театрознавчу історію. Всі три брехтівські п'єси відіграли значну роль у становленні і розвитку теорії та практики епічного театру Бертольта Брехта, а також театру XX століття в цілому. Ідея перекладу та публікації вибраних творів видатного німецького драматурга Бертольта Брехта належить доктору філологічних наук, професору Чиркову Олександру Семеновичу. Керівником проекту став доктор філософських наук, професор Саух Петро Юрійович. Доктор філологічних наук, професор Чирков Олександр Семенович здійснював наукову редакцію видання, написав ґрунтовне вступне слово "Золотий перетин драматургії Бертольта Брехта", де розкриваються особливості творчості Б. Брехта, а також склав коментарі до історії написання кожної з перекладених п'єс. Переклад п'єси "Тригрошова опера" зробив Ліпісівський Микола Леонідович, "Матінка Кураж та її діти" – кандидат філологічних наук, доцент Соколовська Світлана Францівна, "Життя Галілея" – Прищепа Валентина Панасівна. Літературне редагування виконала кандидат філологічних наук, доцент Конторчук Ганна Кирилівна. Проект перекладу та публікації трьох п'єс Б. Брехта українською мовою отримав підтримку в Гете-Інституті м. Київ та у Фонді "Відродження" Україна і грант у розмірі 50% від загальних витрат. Інші 50% фінансування надав Житомирський

державний університет імені Івана Франка, який і отримав права на український переклад та публікацію від видавництва "Suhrkamp" (м. Берлін, Німеччина).

На пленарному та секційних засіданнях протягом двох днів були заслухані та обговорені доповіді учасників конференції. Тексти доповідей в їх

авторському варіанті для "Брехтівського часопису" друкуються нижче.

У роботі конференції взяла також участь заслужений діяч мистецтв, художній керівник Житомирського обласного музично-драматичного театру Тимошкіна Наталія Миколаївна. Відбулося обговорення переглянутої вистави "Тінь" Є. Шварца у постановці Н. М. Тимошкіної.

Лінісівіцький М. Л.

Авторська інтерпретаційна модель театральної вистави у книзі Б. Брехта "Антигона", модель 1948 року"

Астрахан Н. І.
(Житомир)

Книга Б. Брехта "Антигона", модель 1948 року" знаменувала собою важливий момент творчої біографії драматурга, стала необхідним етапом в процесі його повернення у післявоєнну Німеччину. Прибувши у листопаді 1947 року з США у Швейцарію, Брехт у співавторстві з К. Неєром здійснив обробку знаменитої трагедії Софокла (496-406 рр. до н. е.) "Антигона", написаної біля 440 р. до н.е. 15 лютого 1948 року у Міському театрі в Хурі (Швейцарія) відбулася перша постановка п'єси, а згодом була створена модель вистави, яка складалася з серії світлин, що були зроблені Р. Берлау й відображали одна за одною мізансцени, та коментарів Брехта. На основі даної моделі надалі було здійснено ряд постановок п'єси-обробки у різних містах Німеччини.

Так звані п'єси-обробки Брехта посідають особливе місце в його творчості [1] і є надзвичайно цікавим явищем з точки зору історії та теорії літератури. Сам факт безпосереднього звернення драматурга ХХ століття до художнього досвіду попередніх епох, до художньої практики творців минулого свідчить про виникнення своєрідної рими в ході розгортання літературного процесу, яка виявляє себе не лише на рівні проблематики, що набуває статусу "вічної", "загальнолюдської" й

може бути актуалізованою в новому історико-культурному контексті, але й на рівні художньої форми. Так, Брехт не просто зміщує акценти, переосмислюючи трагедію Софокла у зв'язку з проблемою "ролі насильства при розпаді правлячої верхівки" [2: 160] в процесі економічно мотивованої, приреченої на поразку війни й переносячи головну увагу з образу Антигони на образ Креонта, але й розкриває присутній з його точки зору в античній трагедії потенціал епічного театру – "формальні елементи епічного характеру", "деякі прийоми очуження, особливо хорові вставки" [2: 160].

З теоретичної точки зору, обробка виявляється дотичною до кола проблем, пов'язаних з онтологією літературного твору. Вона може бути розглянута як важлива складова художньої інтерпретації драматичного літературного твору, яка супроводжується створенням нового твору, яким в контексті творчості Брехта стає театральна вистава з усіма її "феноменальними" чинниками. За задумом Брехта, текст п'єси-обробки мав бути надрукований в одній книзі з моделлю вистави – принаймні у випадку з "Антигоною" це було саме так – утворюючи у сукупності інтерпретаційну модель вихідного твору (трагедії Софокла)

і авторську інтерпретаційну модель вторинного твору – театральної вистави, режисером якої виступав сам Брехт. Метою даної статті є спроба теоретичного осмислення природи брехтівської моделі театральної вистави.

В процесі інтерпретації будь-якого літературного твору відбувається не просто розкриття закладеного у твір автором сенсу й не заміна іманентного авторського сенсу читацьким – взаємодія горизонту тексту та горизонту інтерпретатора призводить до зміщення й прирощення смислу, зумовленого передусім рухом історії. "Якби первинний горизонт минулого життя не був завжди огорнений пізнішим горизонтом нашої сучасності, то тоді не було би можливим і саме історичне розуміння. Бо воно може усвідомлювати минуле в його інакшості тільки тоді і настільки, наскільки інтерпретаторові вдається вирізнити чужий горизонт від власного. Робота історичного розуміння – це свідоме здійснення поєднання обох цих горизонтів" [3: 279], - зауважує Г.Р. Яусс. Звернення Брехта до "Антігони" Софокла відбувається в момент, коли Німеччина переживає "повний матеріальний і духовний крах" [2: 158], потерпівши поразку у війні, натхненній нацистським режимом. Саме сприйняття античної трагедії німецьким драматургом забарвлюється відчуттям болю за свою "нещасну і таку, що приносить нещастя, країну" [2: 158]. Прагнення розібратися у першопричинах сучасної німецької трагедії, досвід її переживання, накопичені враження і міркування, необхідність особистісного самовизначення щодо політики гітлеризму впливають на здійснюване Брехтом прочитання-розуміння трагедії Софокла. Але болючі проблеми сучасності не закривають для Брехта твір античного трагіка, а навпаки – проявляють його сутність, примушують краще зрозуміти поставлені ним запитання й запропоновані варіанти відповідей. Горизонт тексту та горизонт інтерпретатора у співвіднесенні розкривають перспективу історичного розвитку людства, ту роль, яку відіграють

у ній державна влада, ідеологія, війна, моральна самодостатність людини, здатної піти на смерть заради виконання обов'язку, уявлення про який стають результатом власноруч здійснюваного вибору. Наявна в творі Софокла рівновага між трагічною фігурою Антігони, вибір якої веде її до смерті, й трагічної фігурою Креонта, який внаслідок власного вибору втрачає своїх близьких і виявляється покараним самотністю, у Брехта зміщується в бік однозначної правоти жертви Антігони й однозначної неправоти тирана Креонта. Передумовою такого зміщення стає те нове наповнення, якого набуває війна в контексті "горизонту інтерпретатора", основні параметри котрого задаються вже у "Пролозі", оскільки його дія датована квітнем 1945 року. В примітках до обробки Брехт зауважує: "Великий моральний подвиг Антігони, що постає проти тирана Креонта, міститься в тому, що, керована глибокою людяністю, вона не боїться своїм відкритим протестом піддати небезпеці поразки в загарбницькій війні власний народ" [2: 184].

Текст п'єси-обробки дає нам унікальну можливість познайомитись з зафіксованою у ньому брехтівською інтерпретаційною моделлю "Антігони" Софокла. Літературний твір, як відомо, існує лише в процесі авторського творення та читацького відтворення, які стають необхідними моментами його буття. Читацька інтерпретація літературного твору по суті є динамічною моделлю твору, що існує в свідомості читача. Текст п'єси-обробки займає проміжне положення між так би мовити "віртуальною" інтерпретаційною моделлю, що існує лише в свідомості читача, не набуваючи будь-яких матеріальних форм вираження, та новим літературним твором – результатом художньої інтерпретації твору вихідного. Можна було б сказати, що в певному розумінні будь-яка читацька інтерпретаційна модель літературного твору є його "обробкою" - для здійснення розуміння твору читач використовує свій власний досвід, вписуючи запропонований автором художній матеріал в систему

координат власного існування, що забезпечує прирощення сенсу. З іншого боку, будь-який новий художній твір може бути розглянутий на тлі другого (або других) створеного раніше й суттєвого для творчої еволюції автора, його становлення саме як автора, теж як "обробка". Проблема статусу брехтівських "обробок", таким чином, відображає не лише взаємодію традиції та новаторства в процесі художньої творчості, але й діалектику взаємин автора та читача, оскільки кожен автор обов'язково виступає в ролі читача і кожен читач несе в собі потенціал автора, але зовсім не обов'язково реалізує його. В цьому відношенні надзвичайно вдалим виглядає саме визначення – "обробка", яке несе в собі вказівку на виконану щодо вихідного твору роботу, котра створює інтерпретаційну дистанцію по відношенню до нього. Ця дистанція набуває матеріального вираження, виявляється втіленою у текст "обробки", вочевидь зміщений щодо тексту вихідного твору, що проявляє здійснене в процесі інтерпретації переосмислення фабули, образів основних персонажів, мотивів їх дії тощо. Але зазначимо, що для самого Брехта текст "обробки" був лише посередницькою ланкою в процесі створення дійсно нового художнього твору – театральної вистави, досить повне уявлення про яку дає "модель" цієї вистави.

Статус моделі театральної вистави в площині проблеми онтології драматичного твору викликає певні питання. Брехт пояснював необхідність створення моделі, що зв'язує постановника в процесі сценічного втілення нової п'єси-обробки тим, що щодо античної п'єси була застосована не стільки нова драматургія, скільки нова манера гри. Тобто він думав передусім не про суто літературні можливості, які розкриває перед драматургом в процесі роботи з матеріалом епізодів драми, а про особливості саме сценічного втілення, їх інтерпретаційний потенціал. В літературному творі авторські інтерпретаційні моделі стають важливою складовою художнього тексту,

забезпечуючи перехід читача від одного рівня структури літературного твору до іншого. Публікуючи модель "Антігони" разом з самим текстом "обробки", Брехт намагається зафіксувати, сконструювати текст театральної вистави. "Сценічне дійство як єдність акторів, що діють та здійснюють вчинки, словесних текстів, що ними вимовляються, декорацій та реквізиту, звукового та світлового оформлення уявляє собою текст значної складності, що використовує знаки різного типу та різної міри умовності", – пише Ю.М. Лотман [4: 591]. Цей складно організований текст безпосередньо сприймається глядачем вистави, подібно до того, як безпосередньо сприймається читачем текст літературного твору. Але відмінність полягає у тому, що текст сценічного дійства не здатен звернутися до глядача, долаючи власні часові та просторові обмеження. Прагнення Брехта закріпити на папері модель вистави сприймається як спроба подолати ці обмеження і наблизити в цьому відношенні текст сценічного дійства до тексту літературного твору. З іншого боку, такого роду новаторство містить в собі певний еволюційний потенціал в плані здійснення буття драматичного літературного твору.

Відомо, що емансипація літературної основи сценічного дійства в ході розвитку драми від античності до наших часів відбувалася поступово і переломним для неї моментом виявилось XIX століття, коли драма була осмислена Гегелем, що спирався на весь європейський досвід драматургічної художньої практики, саме як рід літератури (поезії). Після цього осмислення драматичний літературний твір почав набувати орієнтації на читача – не випадково поширюються так звані "драми для читання", кожне нове значне явище в драматургії породжує сумніви щодо власної сценічності – тобто можливості втілення на сцені, а діяльність режисера (фігури, що виникає в театральному житті на межі XIX та XX століть разом з розвитком нової драми) пов'язується зі здатністю перш за все разом з акторами прочитати п'єсу.

Друкуючи модель вистави разом з текстом п'єси-обробки, Брехт програмує зміну характеру діяльності реципієнта – перехід його від читацького сприйняття до глядацького. При цьому принципового значення набуває настанова на активність реципієнта: знайомий з класичною трагедією Софокла читач має оцінити новаторство "обробки", він неначе отримує запрошення вступити з її автором в суперечку чи змагання (цікаво, що звернення до "Антигони" Софокла в XX ст. відбувались неодноразово), а модель апелює не стільки до уяви потенційного глядача, скільки до інтелекту потенційного режисера-постановника. Таким чином, загальна настанова Брехта на розкриття внутрішнього потенціалу реципієнта, на набуття ним нової якості, пов'язаної з активізацією власної позиції щодо дійсності – й не лише, як ми бачимо, суспільної, але й мистецької - яскраво тут проявляється.

За задумом Брехта, "модель залежить від можливості їй наслідувати та її варіювати", "фактичним результатом роботи з моделлю стає поєднання відтворюваного з безпримірним" [2: 161]. Це означає, що модель запрошує реципієнта до співтворчості – до створення нової вистави за запропонованою моделлю, а також до внесення змін у цю модель: "Зміни, якщо вони зроблені вірно, носять самі характер моделі, учень перетворюється у вчителя, модель видозмінюється" [2: 162]. При цьому найбільш бажані для Брехта зміни пов'язані з вільним вторгненням у постановочну діяльність самого життя, яке зумовлює неперервність творчого процесу, щільні зв'язки між різними його етапами. Якщо провести паралель між створенням вистави як ігрової інтерпретаційної моделі драматичного твору та побудовою інтерпретаційної моделі літературного твору, яка існує лише в свідомості читача, стане зрозумілою функція брехтівських моделей: процес інтерпретації драматичного твору виявляється розімкненим у нескінченність і водночас цілком конкретним, таким, що веде до певних наочних результатів розуміння, які

можуть бути підхоплені іншими інтерпретаторами або поставлені ними під сумнів, уточнені, змінені. Отже, брехтівські моделі скеровані на організацію певної інтерпретаційної спільноти, об'єднаної загальними векторами розуміння, наміченими даними моделями, що мають особливу вагу саме як авторські. Коли йдеться про інтерпретацію літературного твору (мається на увазі не-сценічна інтерпретація, інтерпретація, пов'язана з прочитанням та у різноманітних формах втіленням тлумаченням) такого роду спільнота утворюється стихійно, а не організовується, пошук її членів та знайомство з результатами їх інтерпретаційної діяльності (характеристиками створених ними інтерпретаційних моделей тих чи інших літературних творів) вимагає окремих зусиль. Зрозуміло, що брехтівська мрія про заміну "спорадичних та анархічних творчих актів" "творчими процесами з поступовими або стрибкоподібними змінами" [2: 162] певною мірою виглядає як утопічна, але вона моделює реальну неперервність театральної традиції, пов'язаної з постановою на різних сценічних площадках одного драматичного твору, неперервність, яка може мати місце, коли ці постанови здійснюються в системі координат однієї театральної школи.

Такою театальною школою в даному випадку виступає епічний театр Брехта, принципам якого відповідають брехтівські моделі вистав і, зокрема, модель "Антигони". Одним з провідних законів цього театру стає підкреслена умовність театального дійства, яка відповідає настанові Брехта на досягнення ефекту очуження, що працює на введення в дію механізму активного глядацького осмислення запропонованої фабули. Акцентуації умовності підпорядкована перш за все організація сценічного простору, розділеного на окремі зони: це площадка для гри, відгороджена чотирма палицями з конячими черепами та виділена яскравим освітленням, а також місця для акторів, де вони на очах у

глядачів очікують часу своєї репліки. Відсутність театральної завіси, рішення зробити зримою для глядачів звукоапаратуру, що обслуговує виставу, допущена Брехтом можливість розгортати античну дію на тлі зображення руїн сучасного міста – все це мало примусити глядача не стільки співпереживати тому, що відбувається на сцені, скільки аналізувати й робити висновки. Виразний акцент на умовність охоплює всі виділені Брехтом в передмові до моделі складові театального дійства – реквізит замовлявся гарним майстрам, але не для подолання його бутафорського характеру, а просто заради того, щоб показати глядачам красиві речі; актори в процесі репетицій перед своїми репліками вимовляли допоміжні вірші, що мали поставити їх в позицію оповідача й заблокувати перевтілення в персонажів, примусити їх "показувати"; більша, ніж звичайно, кількість гриму теж була покликана "щось розповідати" [2: 165]. Завершуючи передмову до моделі "Антигони", Брехт зауважує, що дійсна сфера моделі – це сфера "поз та груп", саме вона була розроблена найґрунтовніше: "Будь-яке розташування на сцені, навіть відстань, має драматургічний сенс, і в певну мить виконавцю достатньо ворухнути рукою, щоб змінити ситуацію" [2: 165].

Організація мізансцен, групування, рух та дії акторів в усіх зонах сценічного простору, отже, посідає в моделі центральне місце, оскільки найбільш яскраво проявляє зустріч (художній синтез, творче злиття) в процесі театральної вистави тексту п'єси (в даному випадку п'єси-обробки), живої акторської участі-гри, режисерської волі до становлення, розгортання та завершення художньої цілісності театального дійства та реакції глядачів, без якої феномен цього дійства здійснитися не може. В цій частині моделі знаходиться ядро сценічної інтерпретації, вона проявляє сутність образів і внутрішні механізми розгортання фабули. Опис цього найважливішого в структурі моделі компоненту зумовлює наявність інших

компонентів, взаємопов'язаних з центральним.

Перш за все, це відтворення тексту п'єси-обробки. Антична традиція нумерувати вірші в тексті, актуалізована сучасним драматургом в обробці, дає Брехту можливість чітко прив'язати коментарі щодо групування та дій акторів до тексту п'єси. Крім цього, найбільш суттєві фрагменти тексту буквально вводяться в текст моделі – наприклад, коли певна дія актора має бути щільно узгоджена з конкретною, надзвичайно вагомою реплікою персонажа, або коли подається розподіл хорової пісні між учасниками хору. Відбувається своєрідне редуковане моделювання художнього тексту п'єси, який неначе перекладається на пластичну мову акторської гри, залишаючись самим собою на початку моделі, в кінці її та у найбільш значущих з точки зору розгортання сценічної дії та глядацького просування в процесі її розуміння моментах.

В якості ще одного структурно важливого компоненту брехтівської моделі вистави за п'єсою-обробкою "Антигона" виступають коментарі щодо акторської гри та інших феноменальних чинників театральної вистави – освітлення, музики тощо. Ці коментарі виявляються щільно пов'язаними з описом мізансцен й органічно продовжують їх. Так, наприклад, характеризуючи дії акторок під час вступних реплік прологу, Брехт дає вказівки щодо особливостей сценічної мови: "Розповідати потрібно просто та з інтонацією віршованої мови, не так, наче оповідачка знаходиться під враженням того, що сталося, а так, неначе їй доводилось розповідати про те, що відбулося, багатьом й часто. Оповідачка повинна звернути особливу увагу на те, щоб її звіт не набував через ігрові партії емоційного забарвлення. Сама гра повинна носити яскраво виражений характер показу" [2: 167].

Слова "оповідачка" та "звіт" підкреслюють наявність програмової для Брехта дистанції між актором та персонажем, яка в свою чергу формує

дистанцію між персонажем та глядачем. Ця дистанція має стати передумовою загальної – спільної для актора, що грає у виставі, та для глядача, що сприймає виставу, - інтерпретаційної діяльності, головні вектори якої несе в собі модель вистави. Власне, тому брехтівська модель "Антігони" і може бути охарактеризована як авторська інтерпретаційна модель вистави як твору театрального мистецтва, включена у його експериментальним чином зафіксований текст, що вона містить в собі інформацію про інтерпретаційну діяльність автора, яка має стати взірцем, орієнтиром для глядача. Домінанта цієї діяльності – наявність дистанції між античністю і сучасністю, вихідним твором і п'єсою-обробкою, реальністю життя та умовністю мистецтва, участю у події та її осмисленням, переживанням та рефлексією тощо, дистанційованість як така, що лежить в основі брехтівського театру, зумовлюючи його епічний характер.

Можна було б піддати сумніву визначення брехтівської інтерпретаційної моделі вистави як авторської, адже вона подається Брехтом як результат колективної інтерпретаційної діяльності: текст п'єси-обробки написаний у співавторстві з театральним художником К. Неєром (з зазначенням, що в процесі роботи був використаний переклад Ф. Гельдерліна, який теж, таким чином, заочно вводиться в коло співавторів), світлини з мізансценами вистави зробила Р. Берлау, музику для використаного у виставі грамзапису створив Г. Курйель, роль Антігони взірцево зіграла О. Вайгель, а роль Креонта – Г. Гауглер, на що звертається особлива увага у брехтівському коментарі й т.д. Здається, справа тут не лише в тому, що вистава – результат узгодженої роботи цілого колективу митців. Будь-яка інтерпретація завжди виявляється зверненою не тільки до твору, що піддається тлумаченню, до втіленої у ньому авторської інтенції, а й до інших можливих інтерпретаторів й запропонованих ними шляхів розуміння сенсу твору, який вповні розкривається в процесі міжсуб'єктної перевірки

інтерпретації. Авторська інтерпретаційна модель, включена в текст літературного твору, вбирає в себе як мінімум дві позиції, які неначе перетинаються, зустрічаються у цій моделі, - це позиції автора та читача, творця твору та його інтерпретатора. Брехтівська модель театральної вистави, співвідносна, як ми бачимо, з авторською інтерпретаційною моделлю літературного твору, вбирає в себе все розмаїття інтерпретаційних позицій і водночас зводить їх до певної єдності. Це діалогічна єдність, що проявляється у питаннях та відповідях, які стають ще одним важливим структурним компонентом брехтівської моделі й неначе матеріалізують зустріч автора та інтерпретатора. Питання та відповіді стосуються найрізноманітніших моментів форми та змісту театральної вистави, намічаючи, так би мовити, зони її росту, вектори подальшого руху крізь час, крізь наступні театральні втілення-інтерпретації. Таке враження виникає навіть тоді, коли відповіді носять підкреслено безапеляційний, вивірений характер. Не випадково останній діалог, присвячений загальному (фінальному) сенсу протистояння Антігони та Креонта, залишається відкритим:

"...П и т а н н я. Чи показували ви, як має відноситись індивідуум до держави?

В і д п о в і д ь. Лише як відноситься Антігона до держави Креонта та старих.

П и т а н н я. Й нічого більше?

В і д п о в і д ь. Й дещо інше" [2: 183].

Брехтівська модель театральної вистави значуща передусім тому, що в ній знімається протиріччя між "театром драматурга" і "театром режисера" [5], оскільки драматург (автор п'єси - в даному випадку п'єси-обробки) та режисер (автор вистави) виявляються однією особою. Творча здатність цієї особи виступати в обох функціях привела до взаємопроникнення та взаємозбагачення драматургічного та режисерського досвіду. Безумовно, режисерська діяльність Брехта, його прагнення створити у післявоєнній Німеччині відповідний вимогам сучасності суспільно значущий театр визначили

характер драматургічного інтерпретаційного опрацювання трагедії Софокла, нову якість брехтівської п'єси-обробки. З іншого боку, драматургічний досвід Брехта, його робота над п'єсами як драматичними літературними творами вплинула на новаторські методи створення вистави, і зокрема проявилась у появі моделі вистави. Остання може бути зіставлена з сукупністю авторських інтерпретаційних моделей літературного твору, які є

елементами художнього тексту, покликаними забезпечити перехід читача від одного рівня літературного твору до іншого, і водночас носіями цілісності твору, що намічають вектори його інтерпретації. Модель вистави, отже, виявляється зверненою водночас й до її тексту з усією сукупністю його складників-чинників, і до її інтерпретаційного відтворення в процесі кожної нової постанови та сприйняття.

Література

1. Фрадкин И. "Обработки" Бертольта Брехта // Брехт Бертольт. Обработки. – М.: "Искусство", 1967. – С. 5-24.
2. Брехт Бертольт. Обработки. – М.: "Искусство", 1967. – 512 с.
3. Яусс Г.Р. Эстетичний досвід і літературна герменевтика // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 278-307.
4. Лотман Ю.М. Семиотика сцены // Лотман Ю.М. Об искусстве. – С.-Петербург: "Искусство – СПб", 2000. – 704 с. – С. 583-602.
5. Слесарь Е.А. Режиссер – драматург: модели их взаимоотношений в зарубежном и отечественном театре конца XIX – XX веков: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.09 "теория и история искусств" / Е.А. Слесарь. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 2006. – 27 с.

Передчуття післямодерної драми у п'єсі Б. Брехта "Кавказьке крейдяне коло"

Бондарева О. Є.
(Київ)

Із 564 сторінок тексту українського перекладу "Словника театру" Патріса Паві (Львів, Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006) 161 сторінка містить посилання на Брехта, апеляції до його п'єс і театральної теорії. Це означає, що багатовікову історію і теорію світового театру, якою охоплено понад 25 століть, ледь не на 30 % автор цього унікального словниково-енциклопедичного компендіуму визначає брехтівським теоретико-естетичним доробком. Цифра вражає і засвідчує не лише прихильність автора словника до брехтівського генія, а й неоціненний внесок самого Брехта у драматургічну теорію і практику.

За аналогією з категорією "романного мислення" [14, с.6-9], у

валідності якої після праць М. Бахтіна вже ніхто не має сумніву, є сенс обстоювати правомірність дефініції "драматургічне мислення" (згідно з термінологією В.Фьодорова, "ціле, втілене у драмі"[12, с.151]), позаяк упродовж історії існування драму вирізняють відмінні від решти жанрового загалу специфічні властивості і внутрішні закономірності організації текстового і паратекстового матеріалу, з різним ступенем інтенсивності інтерпретовані у зв'язку зі стилевими та смисловими пріоритетами.

У формуванні європейського драматургічного мислення від II половини ХХ століття Б.Брехту справді належить неабияка роль. Назву лише феномени, які у брехтівських п'єсах виявилися важливими

для мене як дослідника сучасної драматургії:

1) створення антип'єси як антипода класичній драматургії (дія втратила зв'язок із причинністю; далі – у Йонеско, Беккета, Дюрренмата, Мрожека – її визначатимуть виключно випадковості);

2) поєднання експресіонізму і притчевості на театрі;

3) драматургічне використання флеш-беку – мотиву, що відсилає до попереднього епізоду (подібна до риторичної фігури "аналепсис", ця кінематографічна техніка винайдена прозаїками; її маркери у театрі – наявність оповідача /не нейтрального, а такого, такого, що трансформує ставлення глядача до подій, зміна освітлення, репрезентація дихотомій тут/там, тепер/колись, правда/фікція): подібна техніка дозволяє відмовитися від лінійності та об'єктивності презентації дійства, до яких вдаються для зумисного переплетіння одних реальностей з іншими;

4) зміна ігрової техніки, пріоритетність демонстративного характеру гри актора, маніфестація "політики знаків" у театральній практиці;

5) увага до естетики бурлеску. В естетичній площині, на відміну від літературного жанру, бурлеск виступає стилем та естетичним принципом композиції, проявленим у перевертанні зображуваного світу, "в шляхетному розгляді тривіальності та тривіальному розгляді шляхетності" (П.Паві), коли використовується бароковий принцип – "світ навпаки", а також у поєднанні усіх стилів і манер викладу, які перетворюють бурлеск у мистецтво контрапункту. *Дистанціювання* у Брехта носить саме такий бурлескний характер, відмінний від натуралістичних і реалістичних принципів: "Натуралісти зображають людей так само, як показують дерево перехожим. Реалісти зображають людей так само, як показують дерево садівникові" – пише Брехт у 1967 р. В епічному театрі, навпаки, актор стає відстороненим, дистанційованим демонстратором, інакше кажучи, все, що бачить публіка, за Брехтом, не є амальгамою дійової особи й

демонстратора, як це бачимо в традиційному театрі. Брехтівське дистанціювання – це спосіб репрезентовані процеси описати як дивовижні;

6) явлення переконливих моделей роздвоєності персонажа через використання дистанціювання в якості структурного принципу: глядач просто не може ідентифікувати себе з роздвоєною істотою. Також уможливлюється класифікація протагоністів драми за певною сукупністю додаткових рис, що П.Паві визначає як "інтерпресонаж", набагато ефективніший для аналізу, ніж індивідуальний характер;

7) започаткування драматургії дискурсу. П.Паві не випадково наголошує, що "брехтівська й постбрехтівська драматургії характеризуються сукупністю всіх дискурсів "п'єси", а не ізольованим внутрішнім світом індивідуалізованих персонажів" [9, с.261].

Н.Копистянська вказує на ієрархічну кодифікацію компонентів у процесі жанротворення та виокремлення певної домінанти, яка підпорядковує собі жанрову організацію. Дослідниця пропонує враховувати, що жанротворчими можуть бути і змістовні компоненти, і формальні, а жанри різняться насамперед характером організації взаємодії цих компонентів – не "комбінацією елементів змісту і форми", не "статичним їх набором чи складом", не "механічним їх поєднанням", не "накладанням одного на інше", а "органічним взаємопроникненням їх і взаємопідпорядкуванням, динамічною співвіднесеністю та інтеграцією" [8, с.28]. У Б.Брехта справді таких домінант дві: трагічна і комічна, і між ними натягується дійовий каркас, визначаючи "трагіко-комічну" (О.Чирков) сутність п'єси.

У парадигмально-стильовому вимірі, у тому числі й хронологічно, драматургія Б.Брехта – це золота середина між модерністською і постмодерною драмою. Щоб визначити її силове поле, візьмо до уваги різний статус самих драматургічних жанрів у художніх системах двох рубежів – XIX-XX і XX-XXI століть: у модернізмі драма як глибоко емотивний синтетичний

дискурс епохи кризи *ratio*, культурної сугестивності, чуттєвої рефлексивності та граничного індивідуалізму – один із ключових жанрів, де відбувається апробація модерністських пріоритетів (або "такий вид дискурсу, який діалогічно, агонально підриває абсолютний раціоналізм універсального, унітарного типу висловлювання" і є формою "творчого синтезу, аналогічного багатоголосся життя" [3, с.243], а трагізм драми, як і модернізму в цілому, може бути "певною мірою оптимістичним і гуманістичним" [13, с.75]), у літературі доби постмодернізму з його недовірою до *emotio* і тяжінням до приміряння/зривання різних масок вона ж – неакцентований раритет з глибокого жанрологічного маргінесу, де сама моделювальна динаміка носить уривчастий псевдоритмічний характер, орієнтуючись здебільшого на акти вже оформленої законодавчої стилістики, зініційовані найчастіше філософською, а також прозовою (зрідка поетичною) традиціями, закріплені їхнім художнім та есеїстичним досвідом і відрефлектовані критикою й літературознавством.

Надзвичайно цікаво простежувати маркери визрівання однієї художньої стилістики та естетики в межах іншої. Зараз стало ледь не нормою гарного літературознавчого етикету ідентифікувати маркери постмодерної стилістики у літературі другої третини ХХ століття. Так, Г.Мережинська у багатьох працях пише про "препостмодерністський комплекс" у творчості М.Булгакова, зокрема, у його романі "Майстер і Маргарита". Т.Гундорова полемічно починає відлік нелегалізованого українського постмодернізму з 1946 року ("Кавказьке крейдяне коло" Б.Брехта – 1945 рік!) – з декларативної заяви Я.Гніздовського про "український гротеск", доповненої міркуваннями В.Петрова (Бера) про "нову добу розкладеного атома" [4, с.7]: таким чином, понад півстоліття, охоплені в рецепції С.Павличко метафорою "модерну", в інтерпретації Т.Гундорової (як, зрештою, й численних інших дослідників) уже

знаменують препостмодерністський комплекс та власне ранній постмодернізм. Цю ж хронологічну прив'язку з мінімальним коригуванням можна припасувати щодо драматургії й до оприлюднення творів І.Костецького – прозового із завуальованою драматичною формою оповідання "Ціна людської назви" (1946) і драматургічних шедеврів "Спокуси несвятого Антона" (1946), "Близнята ще зустрінуться" (1947) та "Дійство про велику людину" (1948). Щоправда, у "ПроЯвленні Слова..." Т.Гундорова, апелюючи до маркування хронологічних кордонів українського модернізму І.Костецьким ("в українській літературі модерністський рух був дещо "затягнений", у ньому чергувалися "систематичне відставання" з "похопливим надолужуванням"), самого Костецького називає одним із авторитетніших представників українського модернізму [3, с.19]. Постать і творчий доробок Костецького С.Павличко вписує у "нігілістичний" різновид дискурсу модернізму, вона ж наголошує на тому, що театр Костецького, будучи по суті абсурдистським, "випереджав" повоєнний модерністський "театр абсурду", оскільки по суті сформулював і втілював його базові принципи, але, на жаль, "не здійснився" і "не мав жодного позаукраїнського резонансу" [10, с.357-359]. Натомість номінувавши "Ціну людської назви" "твором абсурдистським – у стилі Йонеско чи Бекета", Г.Грабович виокремлює й означає риси цього тексту, що свідчать про його постмодерністську природу: своєрідне перемішування реалістичної деталізації й абсурду; загадкове "неспрацювання" "зовнішньої" інтерсуб'єктивної дійсності; постулювання окремим твором власної онтології; принцип внутрішньої сегментації тексту; перемішування реальності та галюцинаційної дійсності без декларування жодних переваг; закамуюфльованість жанрової конструкції тексту; прихована наявність "швів" між сегментами текстової фактури та ін. [2, с.258-267]. Так само і Л.Залеська Онишкевич, коментуючи драматургічні

твори І.Костецького в контексті української модерної драми, по суті називає на користь "модерності" їх постмодерні "маркери": увагу до комунікативних стратегій людського спілкування; намагання героїв сховатися від реальності, стати анонімними; ошукування читача через систему явного та удаваного двійництва; авторове немов би легковажне ставлення до серйозних тем; інтертекстуальність; пародіювання відомих творів або стилю доби. Водночас героїв драматургії Костецького Залеська Онішкевич синонімічно маркує як "не героїв", "антигероїв", "звичайних персонажів постмодерністичних творів" [6, с.329-330]. Тим часом вона ж посиляється на І.Костецького, виявляючи загальні "риси постмодернізму" в драматургії української діаспори [5, с.26-27]. А в одній із останніх видрукованих статей пані Залеська Онішкевич вже безапеляційно називає "Дійство про велику людину" "першим класичним прикладом постмодернізму в українській літературі" [7, с.279]. Як бачимо, хронологічно нижня межа зародження постмодерної драматургії охоплює саме той період, коли було створено і "Кавказьке крейдяне коло". Безумовно, брехтівська п'єса набагато глибша, аніж її можна представити будь-якою схемою, це унікальний рефлексогенний текст з невичерпним інтерпретативним потенціалом.

І все ж таки, будучи введеним у синхронний контекст, наприклад, п'єси І.Костецького, а надто з відстані початку ХХІ століття, цей текст засвідчує концентрований преформізм подальших драматургічних феноменів європейського театру. Я далека від наївного твердження про постмодерністські уподобання Б.Брехта, проте прискіпливий аналіз "Кавказького крейдяного кола" дозволяє чітко ідентифікувати у цьому тексті визрівання постмодерної драматургічної стилістики, явлене через цілу низку естетичних маркерів:

1) Вперше застосована Л.Піранделло дефініція "мовленнєва дія" на межі ХІХ-ХХ століть уже ставила під сумнів

арістотелеву теорію драми як "наслідування дії дією", а не мовленням, і саме вона у парадоксальній площині була переосмислена європейською драмою ХХ століття, що уможливило повне неспівпадіння сценічного слова та сценічної дії. У п'єсі маємо образ наратора – співця Аркадія Чхайдзе, який "знає напам'ять двадцять одну тисячу віршів" [1, с.609] і, гортаючи обшарпані сторінки лібретто, веде оповідь упродовж усієї п'єси, у її фіналі звертаючись до глядачів. Таким чином, подіями стають не лише паралельні історії Груше та Аздака, які зливаються наприкінці п'єси, а й сама оповідь про ці події. Як бачимо, структурні особливості зображуваного світу екстраполюються на принципово іншу жанрову канву.

2) Практика епічного театру не випадково звертається до "металінгвістичного резюмування" – викладення сенсу п'єси через мінімальну фразу, яка розкриває артикуляції чи суперечності фабули. У Брехта це найчастіше втілюють назви творів. Таку ж ситуацію маємо з "Кавказьким крейдяним колом" – лінією істини ("крейдяним колом"), яка у нетривіальних обставинах уможливлює нове соціальне прочитання одвічних "законів крові" (топос Кавказу, екзотика Грузії покликані поглибити дистанціювання західноєвропейського реципієнта, виконуючи теоретичну настанову Брехта показати події в історичному *ефемерному* світлі).

3) Контамінація джерел, їх розслоєння, олітературнення, сегментація, полікодування "чужого слова", гра з традицією, апокрифізація традиційних структур (можна говорити про потужний інтертекст цієї п'єси – драма Клабунда "Крейдяне коло", яка є обробкою п'єси Лі Син-Тао – китайського автора ХІІІ століття, остання, в свою чергу, корелює з мотивним комплексом біблійної притчі про суд царя Соломона – аж до автоінтертекстуальності, якщо пригадати брехтівську новелу "Аугзбурзьке крейдяне коло", початок 1940-х рр., можна відстежувати у світовому епосі сюжету зруйнованих родинних уз, можна шукати і

знаходити у тексті мікроцитати з шекспірівського "Гамлета" чи алюзії на "ловця чело́веков", на маленького хлопчика, який міркує по-дорослому, навіть говорить притчами, або ж на Ніколая-Чудотворця).

4) Формування поля "відчуження", редукція психічної сфери персонажів. Якщо взяти до уваги, що ефект "відчуження", "відсторонення" є наріжним каменем брехтівського театру, то його наявність у п'єсі доводити абсурдно – це аксіома. Що ж стосується редукції психічної сфери персонажів, то ця редукція не стосується їхніх глибинних характеристик, вона лише не маніфестується назовні. Наприклад, сцена зустрічі Груше і Симона по завершенні війни мала би у традиційному театрі велику емоційну амплітуду, у Брехта вона зводиться до лаконічної словесної еквілібристики, яка демонструє початок кризи театрального логоцентризму, але відкриває сценічний простір для нових ресурсів передачі іншого гатунку емоцій – так званих "рафінованих емоцій" (О.Чирков), якими, власне, унаочнюється конфлікт тексту і підтексту.

5) Споглядальність, деструктивні мотиви, жорстокість, абсурдизація (відрубані голови, які демонстративно проносять перед глядачами, історія першого шлюбу Груше і т.д.).

6) Елементи карнавалу, блюзнірської гри, буфонади, надзвичайна увага до принципів *dell' arte*. "У нас із собою старі маски", – повідомляє колгоспникам співець перш ніж почати свою виставу. На зустрічне запитання, що це, ймовірно,

доволі стара оповідка, співець відповідає: "Надто стара. Вона називається "Крейдяне коло", батьківщина її Китай. Проте ми гратимемо її у видозміненій формі. Юрко, покажи-но маски..." [1, с.609-610].

7) Подвоєння на рівні різних текстових структур. Н.Тамарченко зауважує, що дублювання всіх найважливіших подій було взагалі характерним для давньої епіки [11, с.290]. Водночас театр як модель Всесвіту унаочнює двосвіття як таке. "Тут, власне, дві історії", – декларує співець перед початком основної дії [1, с.610]. Але таке "тиражування" Н.Корнієнко вважає абсолютним ідентифікатором постмодерної стилістики на театрі.

8) Театральні форми "низового" барокального театру, пошуки резервів драматургічного письма всередині театральних естетичних ресурсів. Тут показовими є судові вправи Аздака та інтерес Брехта до такої моделі "театру в театрі", як судова відправа, театральність якої закладено у самому предметі зображення, так само як і можливість подвійного, потрійного і безкінечного (якщо врахувати, що суд – це лише елемент ширшої вистави, якою ілюструється нарація співця) нівелювання кордонів "театральної" і "нетеатральної" дійсності всередині сценічного кону.

І якщо поетична мова презентує себе як акцентований художній засіб, то театр у п'єсі Б.Брехта "Кавказьке крейдяне коло" презентує себе як світ, уже заражений ілюзією та театральністю.

Література

1. Брехт Б. Кавказский меловой круг // Брехт Б. Стихотворения. Рассказы. Пьесы. – М.: Художественная литература, 1972. – С.603-688.
2. Грабович Г. Недооцінений Костецький // Грабович Г. Тексти і маски. – К.: Критика, 2005. – С.258-267.
3. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму: Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997.
4. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн. – К.: Критика, 2005.
5. Залеська Онішкевич Л. Драматургія української діаспори. Передмова // Близнята ще зустрінуться: Антологія драматургії української діаспори / Упор. та автор передм. Л.Залеська Онішкевич. – Київ-Львів: Час, 1997. – С.9-32.

6. Залеська Онишкевич Л. Ігор Костецький // Антологія модерної української драми / Ред., упоряд. і автор вступних статей Лариса М.Л.Залеська Онишкевич. – Київ – Едмонтон – Торонто: Видавництво Канадського Інституту українських Студій; ТАКСОН, 1998. – С.329-330.
7. Залеська Онишкевич Л. Персонажі і проблеми ідентичності: історія, нація, релігія і гендер в українській пострадянській драматургії // Українське суспільство на шляху перетворень: західна інтерпретація / За ред. В.Ісаїва: Пер. з англ. – К.: Вид. дім "КМ Академія", 2004. – С.279-292.
8. Копистянська Н.Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. – Львів: ПАІС, 2005.
9. Паві П. Словник театру. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2006.
10. Павличко С.Д. Дискурс модернізму в українській літературі. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: Либідь, 1999.
11. Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика // Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д.Тамарченко. – Т.1. – М.: Издательский центр "Академия", 2004.
12. Фёдоров В.В. О природе поэтической реальности. – М.: Советск. писатель, 1984.
13. Шахова К. До проблеми взаємовпливу і взаємозалежності модернізму та постмодернізму // Літературознавчі студії: Збірник наукових праць. – Вип.3. – К.: ВПЦ "Київський університет", 2002. – С.70-75.
14. Эсалнек А.Я. Внутрижанровая типология и пути её изучения. – М.: Изд. Московск. ун-та, 1985.

"Эпический театр" и "театр абсурда": борьба и/или единство?

Васильев Е.М.

(Ровно)

Проблема взаимоотношений "эпического театра" Б. Брехта с "театром абсурда" возникла при самом возникновении последнего, в начале 1950-х годов. Однако рассматривалась она достаточно односторонне, прежде всего как противодействие, а не взаимодействие, непримиримость, а не взаимовлияние.

Следует признать, что эту традицию, не изжитую и поныне, положил один из лидеров абсурдизма Эжен Ионеско. Э. Ионеско, всегда яростно протестовавший против театра реалистического, идеологического, ангажированного, методично стремился расшатать его основы. "Драматическое произведение как таковое, - заявлял он в конце 1950-х годов, - должно быть свободно от какой бы то ни было сознательной поучительной цели... Давайте откажемся от идеологии, скрытых целей и планов... Мои пьесы базируются на изображении состояния человеческой души, а не на идеологических концепциях, побуждениях и программах" [1;169]. В целом ряде своих статей, выступлений, художественных произведений Э. Ионеско достаточно агрессивно выступает против идеологических и эстетических основ

брехтовского эпического театра. Ионеско неоднократно обвинял Б. Брехта и его театр в политической ангажированности (недаром одна из его статей называлась: "Я не люблю Брехта"). "Чем больше я смотрю пьесы Брехта, - отмечал он в 1960 г., - тем больше укрепляюсь во мнении, что ему неподвластно чувство времени, его же времени. Его человеку как бы недостает одного из измерений, его эпоха сфальсифицирована той же идеологией, которая сужает поле его видения" [2;50 – 51]. По Ионеско, социальная и политическая заостренность лишает их права нахождения в рамках подлинного искусства: "Я не люблю Брехта именно потому, что он дидактичен, идеологичен. Он не примитивен – он первичен. Он не прост – он наивен. Он не дает предмета для размышлений, он сам является отражением, иллюстрацией идеологии, он меня ничему не выучивает, он только повторяет" [3;195]. Идейную концепцию своего оппонента он называет "примитивным брехтовским марксизмом" [2;330].

Не принимал Э. Ионеско и художественной платформы Брехта. "Театр не может быть эпическим... потому

что он драматичен, - явно полемизируя с Брехтом, отмечал он. - Для меня театральная пьеса состоит не в описании того, как разворачивается эта история: для этого надо было бы писать роман или создавать фильм. Театральная пьеса - это такая структура, которая состоит из ряда состояний сознания или ситуаций, которые становятся все интенсивнее, насыщеннее, затем запутываются либо для того, чтобы снова распутаться, либо для того, чтобы завершиться в безысходности, невыносимости" [4;131]. И подобных высказываний Э. Ионеско можно приводить еще немало.

Говоря об антибрехтовских выступлениях Ионеско, едва ли не все историки театра иллюстрируют их памфлетным выпадом в драме "Жажда и голод", где один из персонажей клоун Брехтолл (воспринимаемый как откровеннейшая пародия на Брехта) полностью отказывается от своих убеждений за тарелку супа и покорно подчиняется воле тюремщиков. Однако сам Ионеско впоследствии уверял, что имел здесь в виду не обязательно Брехта, а вообще нестойкость и поэтому несущественность идейных убеждений для человека. Показательно, что после "Носорогов" целый ряд критиков (кто с возмущением, кто с радостью) заговорили о близости театра Ионеско к "идейному" театру. Драматург заявил тогда, что не желает быть ни брехтианцем, ни марксистом, ибо это сделало бы из него литературного робота, "машину в пенсне". Он последовательно продолжал отстаивать позицию "незаангажированного" искусства.

Таким образом, сам Ионеско создал миф о непримиримости не только его собственного театра и театра Брехта, но и шире – театра абсурда и театра эпического. И его успешно развивали как зарубежные, так и отечественные литературоведы и театроведы.

Филипп Руье, например, считает, что если театр Брехта стремится изменить реальность и мир, воспитать в зрителе новое мышление, показать становление личности, то "по своей изначальной

посылке театр абсурда не имеет ничего общего с брехтовским: с его точки зрения человек, оторванный от своих метафизических и религиозных корней, обречен. Он превращается в антигероя, лишённого каких бы то ни было норм, в противоборстве с которыми тот мог бы самоутвердиться" [5;81].

Противопоставляет театр Брехта и Ионеско и известнейший английский театальный критик *Кеннет Тайнен*. "Драматургия Брехта ставит на первое место факты первостепенной важности, она утверждает, что человечество надо поднять на тот уровень, когда всем будут предоставлены одинаковые возможности, а потом уже начать заботиться о том, принесут ли эти одинаковые возможности нечто лучшее, чем равную возможность стать духовно несчастным". Последователь Ионеско утверждает: в любом обществе будет несчастье; сторонник Брехта возражает: "некоторые виды несчастья можно излечить, что же до остальных, давайте лучше отложим решение до тех пор, когда новое общество будет построено" [6;7]. "Мое нынешнее отношение к абсурдистам, - суммировал критик свои многочисленные высказывания о них, - состоит в том, что я получаю от них удовольствие как от поэтов, но не доверяю им как философам" [6;8]. Нельзя не вспомнить и развернувшуюся в середине 1950-х годов полемику между К. Тайненом и самим Э. Ионеско по вопросу о социальной драме. Первый оценивал ее высоко, второй – презирал. Ионеско заявил, что "готов взять любую из когда-либо написанных "социальных пьес" и может придать ей диаметрально противоположный смысл путем простого изменения нескольких слов в отдельных местах", что, по его мнению, "уже само по себе свидетельствует о поверхностности этой литературной формы" [6;84].

Отметим также, что свою роль в размежевании ионесковского и брехтовского театра сыграли триумфальные *парижские гастроли "Берлинер ансамбль" летом 1954 года* (тогда в рамках фестиваля "Театра наций"

были сыграны три спектакля в "Театре Сара Бернар"; Брехт был удостоен первой премии за "Матушку Кураж" как лучшую пьесу и, совместно с Эрихом Энгелем, за лучшую постановку). Известный специалист по творчеству Брехта, секретарь Российского Брехтовского общества, организатор и хранитель домашнего музея Б. Брехта, Владимир Климов отмечает: "Париж был потрясен... Это был эффект разорвавшейся эстетической бомбы. Переворот художественного сознания. В особенном потрясении оказались молодые французские критики Ролан Барт, Ги Дюмор, Жан Пари и некоторые другие. Предыдущие кумиры тут же слетели с пьедестала, оказавшись в лагере агрессивных антибрехтианцев... Молодые французские интеллектуалы отвергли своих ровесников и оказались забрехтованы, завербованы эстетикой, имевшей более колоссальный потенциал развития (с их точки зрения)". Ролан Барт вспоминает о впечатлениях от гастролей: "Это озарение было словно пожар; в моих глазах не стало больше французского театра; я понял, что "Берлинер" и прочие театры различаются не просто качеством, но у них разная природа, чуть ли не разная история... Брехт отбил у меня вкус к любому несовершенному театру, и с тех-то пор я, кажется, и перестал ходить в театр..." (Р. Барт "Мифологии", сноски стр. 45) [7]. "Спектакль "Берлинского ансамбля", - отмечает также известнейший брехтовед Эрнст Шумахер, - был воспринят французскими критиками и знатоками театра как "революция театра", а сами гастролы как "знаменательная дата в истории театра" [8;267]. Примечательно, что Шумахер называет имена тех же представителей молодого поколения французских критиков: "Ролан Барт и Бернар Дор, Ги Дюмор, Жан Дювиньо и Жан Пари. Путем осмысления брехтовской театральной теории и анализа соответствующей сценической практики они пришли к новому определению французского театра как "театра критического", театра общественного долга, а также вывели новый тип

отношения к собственным традициям" [8;267]. Но, пожалуй, еще более показательным является то, что Э. Шумахер также отмечает факт противоборства эпического театра и театра абсурда: "Гастрольные спектакли стали сильной антитезой господствовавшему тогда на сценических подмостках "театру абсурда". Поэтому вполне закономерен тот факт, что Эжен Ионеско, олицетворявший это направление и сразу ставший яростным антибрехтианцем, пытался принизить значение Брехта, называя его в связи с социальными "посланиями", которые несли с собой его пьесы, "письмоносомцем" [8;267].

Если для западных интеллектуалов противопоставление театра эпического и абсурда было, так сказать, личным мифом, то для советского литературо- и театроведческого дискурса подобная оппозиция в 1950-е - первую половину 1980-х была, безусловно, общественно значимой и выгодной. Сошлемся, например, на объемный текст "Путь к Брехту" Е. Суркова - послесловие к наиболее полному, пятитомному собранию сочинений Б. Брехта. В нем имя Э. Ионеско как опасного идеологического врага возникает в первом же абзаце: "И чем больше у него (Брехта - Е.В.) становится друзей, тем шумнее делаются те, кто, подобно Эжену Ионеско, резонно чувствуют в Брехте опасного врага и поэтому пользуются каждым случаем, чтобы атаковать его позиции". А в конце статьи Е. Суркова содержатся более пространственные, но не менее категоричные размышления о непримиримости театров Брехта и Ионеско: "С точки зрения Ионеско, театру интересна не история, а различные состояния сознания, их смены, соотношения, их кризисы и завершающее "разрешение" в безысходности. Это концепция театра субъективистского, где воля художника творит свой особый мир, абсурдный и безнадежно отчужденный от нас. В этом театре устремляются не к правде, а к мрачному упоению призрачностью, условностью всего того, что мы зовем бытием и что так жалко и ничтожно по сравнению с неизбежностью

уготованного нам конца. Самая воинствующая алогичность такого театра с этой точки зрения есть только формула авторской капитуляции перед непознаваемостью истории и универсальной бесчеловечностью капиталистической повседневности. Ионеско поэтому не ошибается, когда чувствует в Брехте опасного врага. Его непрестанные попытки атаковать брехтовские пьесы, их драматургическую конструкцию, поэтику и, главное, выраженную в них философию истории вполне закономерны. Брехт действительно всем строим своих эстетических и политических идей, самым фактом своего все более и более ширящегося воздействия на умы и художественные вкусы отрицает антитеатр Ионеско, Беккетта, Жене, Пинтера, их космический пессимизм и воинствующий, анархически деструктивный субъективизм" [9].

Противостояние театра абсурда Ионеско, с одной стороны, и брехтовского эпического театра, с другой – общее место и всех немногочисленных исследований драматургии абсурда в советское время. Впрочем, следует отметить, что в наилучших из них [3, 10 – 12] непримиримость эта хоть и констатируется и подтверждается антибрехтовскими сентенциями самого Ионеско, не трактуется все же так топорно, а порою и вульгарно, как в статьях советских брехтоведов.

Начиная с перестроечных времен, в литературоведческих и театроведческих изысканиях имена Брехта и Ионеско начинают звучать не только в контексте идеологической борьбы, но и возможных художественных сопоставлений. Например, известный театральный критик *Борис Емельянов* отмечает: "Было время, когда люди превращались в носорогов под страхом смерти или жестоких репрессий. Б. Брехт продемонстрировал во всех деталях механизмы физического и психического принуждения. Ионеско показывает последующую стадию, когда растленные люди, утратив все принципы и способность самостоятельного мышления, с ужасающей легкостью следуют добрым

лозунгам или просто примеру друг друга. Здесь, собственно, и проходит рубеж между театрами Ионеско и Брехта. Брехт предупреждал, а Ионеско показывает весь ужас ситуации, когда люди, не вняв предупреждениям, сделали роковой шаг. Успокоительному убеждению, что никогда не поздно взяться за ум, что все на свете поправимо, Ионеско противопоставляет пьесы о заранее проигранных ситуациях" [11;38]. По нашему наблюдению, в этой статье Б. Емельянова, предваряющей, кстати сказать, публикацию ионесковской драмы "Король умирает", впервые в советское время имена Брехта и Ионеско не резко противопоставляются, а смело и открыто сопоставляются.

Миф о непримиримости Брехта и Ионеско пытались развенчать очень немногие западные исследователи. Естественно, такой крупный театровед, как *Мартин Эсслин*, "первооткрыватель" театра абсурда и глубокий знаток Брехта, не грешил категоричными подобными суждениями. Об этом свидетельствуют, например его фундаментальное исследование "Театр абсурда" [4] (в ней ранние брехтовские пьесы рассматриваются среди ступеней традиции абсурда в мировой литературе и искусстве), а также статья "Брехт, абсурд и будущее" (1963) [14]. Одну из наиболее плодотворных попыток сделал и американский ученый *Джулиан Х. Вулберн*. В своей книге "Брехт и Ионеско: согласие в контексте" (1971) [15] он сравнивает поэтику драматических произведений двух идеологически далеких, но художественно близких авторов.

Среди современных ученых, занимающихся проблемой взаимоотношений эпического театра и драматургии абсурда, можно назвать белорусского литературоведа *Дениса Кондакова*. В ряде своих работ [16, 17] он рассматривает влияние эстетики и художественной практики "эпического тетра" Бертольта Брехта на французскую литературу после второй мировой войны (Р. Барт, А. Адамов, Э. Ионеско). Согласно суждениям Д. Кондакова, Э. Ионеско,

многократно осуждавший театральную концепцию Брехта, внимательно изучал творческие наработки конкурента и, как показывает сопоставительный анализ текстов, даже использовал в собственных произведениях. "Пример Эжена Ионеско, - справедливо замечает Д. Кондаков, - доказывает, что неприятие, отталкивание иногда оказывается более продуктивной формой освоения художественного опыта, нежели адаптация и заимствование. Многочисленные выпады одного из столпов "абсурдной драмы" в сторону эстетики Брехта, его политической позиции не противоречат тому, что в таких его произведениях, как "Стулья", "Жертвы долга", "Голод и жажда", обнаруживаются общие приемы, принципы построения действия, даже прямые переклички. В сущности, и "очуждение", и "абсурд" (как его интерпретировал Ионеско) можно понимать как попытку эстетизации разлада между миром и человеческим сознанием, между сознанием и способами его репрезентации. При этом Брехт, и вслед за ним Ионеско, выбирают для этого наиболее простые художественные формы – предметы и атрибуты сценического действия, обиходный язык" [18].

Наконец, А.С. Чирков, рассуждая о направленных перегородках и разграничениях в искусстве, иллюстрирует тезисы об их условности сопоставлением текстов, принадлежащих к таким разным явлениям XX века, как эпический театр и драма абсурда. "Не потому ли и имеют много общего "Круглоголовые и остроголовые" Бертольта Брехта и "Носороги" Эжена Ионеско, что литературные перегородки тоже не вечны?"

Более того, не потому ли Брехт, суровый приверженец "боевого реализма", в 1953 году обращается к наследию "великого абсурдиста" Самюэля Беккета, что они с разных "стартовых позиций" шли к одному "финишному результату": рассказать о болях сошедшего с ума XX века.

Потому-то расплывчатое аморфное Беккета "Помолчим немного" из его пьесы "В ожидании Годо" превращалось в брехтовских набросках к обработке её в

жестко конкретное: "Давайте заткнемся". Построение статичной и умозрительной картины мира у Беккета сменялось у Брехта изображением борьбы противоречий. Диалектический взгляд на проблему бытия (Брехт) приходил на смену метафизическому (Беккет)" [19;153].

Необходимо также отметить, что *театральные режиссеры*, в отличие от большинства исследователей, оказывались подчас более прозорливыми и чуткими к открытости для художественных контактов различных театральных систем. Они тонко улавливали своим художественным чутьем и ярко демонстрировали на сцене отсутствие вышеупомянутых "перегородок" между брехтовским театром и абсурдизмом. Можно вспомнить легендарные постановки *Юрия Любимова* "Добрый человек из Сезуана", и по сей день идущую в Театре на Таганке, в которой актуализированы мотивы социального абсурда, *Роберта Стурюа* "Кавказский меловой круг" в Театре им. Руставели с его игровой, карнавальной, местами абсурдистской стихией. Из событий последнего десятилетия отметим оригинальную трактовку *Константина Богомолова*, поставившего пьесу Б.Брехта "Что тот солдат, что этот" в московском Театре им. Гоголя (2003). "Брехтовский абсурд близок ироничному абсурду Ионеско, Богомолов сближает его с горестным и куда более философским абсурдом Беккета. Извлекает события из социального и помещает их в экзистенциальный контекст, - отмечает в своей рецензии крупнейший театральный критик Марина Давыдова" [20]. Кстати, весьма примечательно, что все вышеупомянутые режиссеры после постановок брехтовских произведений обращались к творениям абсурдистов (причем, почти одновременно): Р. Стурюа в 2003 году поставил в том же Театре Руставели "В ожидании Годо" по Беккету, К. Богомолов в 2004 г. – "Бескорыстного убийцу" Ионеско в РАМТ, а Ю. Любимов в 2005 г. – абсурдистский коллаж "Суф(ф)ле", "Свободную фантазию на

тему призывов Ф. Ницше, Ф. Кафки, С. Беккета, Д. Джойса".

В самом деле, творчество классика абсурдизма и последовательного антибрехтианца Эжена Ионеско дает достаточные основания говорить о широком использовании им приемов эпизации драмы и художественных средств эпического театра. Рассмотрим некоторые из них, применяемые как Ионеско, так и другими абсурдистами.

Как известно, Брехт, постоянно обращаясь в своей драматургической практике к *обработке* "чужих" литературных сюжетов ("Жизнь Эдуарда II" - обработка одноименной трагедии К. Марло, "Трехгрошовая опера" - "Оперы нищих" Дж. Гея, "Матушка Кураж" - повести Гриммельсгаузена и т.д.) теоретически обосновал жанровые принципы драматургии обработок, доказав ее необходимость для эпического театра.

Э. Ионеско также неоднократно обращался к такому жанровому ответвлению эпической драмы, как драматургия обработок. Так, "Альмский экспромт" является переделкой мольеровского "Версальского экспромта", "Макбет" - своеобразным римейком одноименной трагедии Шекспира, а драма "Игры в резню" - романа "Дневник чумного года" Д. Дефо. Французский драматург утверждал, что его "Макбет" "стоит между Шекспиром и Жарри" [21;422]. Внешне комическая, пародийная трактовка шекспировской трагедии (французский театральный критик Пьер Маркабрю утверждал, что "на "Макбете" смеются. Здесь торжествует пародия. Автор высовывает нам язык и тянет Шекспира за бороду" [21;423]), обработка Э. Ионеско, по признанию автора, была посвящена злу и власти [21;423]. Как и в параболах Брехта, в этой "комической мелодраме" со стихией жесткого гиньоля говорится о глупости честолюбивых политиков: трусливого Дункана, малодушного Макбета, его двойника Банко) и обреченности исторически сложившихся ситуаций.

Одним из характерных элементов эпической драмы является членение текста

на *эпизоды* и озаглавливание их (например, брехтовские "Мать" или "Господин Пунтила и его слуга Матти") Показательна в этом отношении ионесковская метафизическая драма "Жажда и голод". Она также состоит из четырех эпизодов, имеющих названия: "Бегство", "Свидание", "У подножия стены" и "Черные мессы Доброй гостиницы". Названия отдельных сцен призваны, как и в театре Брехта, передать как суть происходящего, так и отношение автора. И не случайно постановщик "Жажды и голода" Жан-Мари Серро назвал ее "брехтианской пьесой", "пьесой промывания мозгов" [21;422]!

Нельзя не отметить, что с членением "Жажды и голода" на эпизоды связана и еще одна важнейшая черта, сближающая ее с эпической драматургией: *притчевость*. Ибо каждый из четырех эпизодов представляет собой как бы текст в тексте, относительно самодостаточную притчу: соответственно о семейных отношениях, причудах любви, блуждании по дороге жизни и итогах человеческого опыта. Эта, бесспорно, наиболее загадочная пьеса Э. Ионеско, в которой, по его собственному признанию, "говорят не слова, а образы и галлюцинации" [21;10]. И в то же время – наиболее приближенная к эпическому театру. Эпическая притчевость характерна и многим другим ионесковским пьесам ("Амедей, или Как от него избавиться", "Носороги", "Новый жилец", "Игры в резню" и др.).

Эпический театр Б. Брехта мыслился как театр *деиллюзионистский*, театр, разрушающий театральную магию, сценическую иллюзию и пресловутую "четвертую стену". То же можно сказать и о театре Ионеско. Приведем пример лишь одного приема, неоднократно применяемого в его драмах. Это ввод в текст пьесы Автора как условного действующего лица. Этот прием эпизации драмы, который разрушает сценическую иллюзию и обнажает первичную условность искусства, сконструированность произведения, встречается в разных формах. Например, в "псевдодраме" "Жертвы долга" содержится

гиперболизировано-похвальная саморецензия:

Николай (Полицейскому). Дело в том, что я ничего не пишу, и горжусь этим.

Полицейский (ошеломленно). Да нет же, нет, мсье, вы пишете... Нужно писать.

Николай. Бесплезно. У нас уже есть Ионеско. Этого достаточно [22;113].

Аналогично ироническую "похвалу" Э. Ионеско использует и в первой картине своих "Носорогов". Жан, который хочет "воспитать" и "окультурить" своего непутевого друга Беранже, советует ему "покупать билеты в театр, ходить на интересные спектакли": "Бывали ли вы когда-нибудь в этом новом авангардном театре, о котором сейчас столько говорят? Видели пьесы Ионеско? <...> Сейчас одна из них у нас идет. Пользуйтесь случаем" [23].

Показательно, что в обоих случаях донельзя преувеличенную самопохвалу Ионеско доверяет своим персонажам, которые, подобно героям знаменитой пьесы Л. Пиранделло, находят своего автора. Однако, в его драматургии встречаются и куда более откровенные, постмодернистские "игры с автором". В ряде своих пьес Ионеско выводит Автора и на саму сцену. Героем драмы "Альмский экспромт" является сам Ионеско, который работает над пьесой и высказывает эстетические взгляды реального автора-творца. Фигура Автора неожиданно возникает в "Макбете". Когда Маколь рассказывает о своих потомках (Банко III, Банко IV и т.д.), на сцене по очереди появляются их головы. Головой же Банко VI, согласно ремарке, является "голова автора этой пьесы, с широко разинутым смеющимся ртом" [21;406]. Автор должен был выходить на сцену и в первом варианте финале "Лысой певицы": он подходил к рампе, начинал грозить кулаком зрителям и кричать на них. Безусловно, подобные условные приемы способствуют разрушению театральной иллюзии реальности происходящего на сцене.

Ярким свидетельством процессов эпизации ионесковского театра может

послужить и тот факт, что многие его известные пьесы возникли из его же рассказов. Так, рассказ "Орифламма" стал основой пьесы "Амедей, или как от него избавиться", рассказ "Фотография полковника" был переработан в пьесу "Бесплатный убийца", рассказы "Носорог" и "Воздушный пешеход" - в одноименные драмы. Как отмечает И. Дюшен, само то обстоятельство, что рассказ "Носорог", содержащий все основные мотивы будущей пьесы, был опубликован за три года до ее написания, является редчайшим прецедентом в истории литературы. Ни один автор-реалист, будучи драматургом, не решился бы изложить сюжет своих будущих пьес, развив основные диалоги, обрисовав своих героев, чтобы сделать их достоянием читателей и литературных собратьев" [21;417 – 418]. *Обработка нарративов* – еще одна важная черта эпического театра. При этом "можно говорить не о переносе повествовательных структур эпического рода в драматическое повествование, а об активизации самой драмой органично присущих ей повествовательных форм" [24]. Именно из эпических текстов возникли эпические драмы Б. Брехта "Мать", "Сны Симоны Машар", "Швейк во второй мировой войне", "Матушка Кураж и ее дети" и др. Впрочем, шел и обратный процесс: так из "Трехгрошовой оперы" предстал "Трехгрошовый роман".

Подобно Брехту – теоретику и практику "эффекта очуждения", Э. Ионеско также достаточно широко использует его разнообразные, теоретически обоснованные немецким художником формы. Как ни странно, ионесковский театр знает и такое брехтовское завоевание, как *зонг*. Персонажи его "натуралистической комедии" "Жак, или Подчинение" исполняют свои пародийные зонги с нескрываемым удовольствием. Так, столетний Жак-дедушка – глухой и немой, едва держится на ногах, но поет "напористо" то явно о себе ("Очаровашка забулдыга Так пел, что заболел... Сто лет назад мальчишкой был я Но до того мне нету дел"), то о "Шаманствующем

забудыге на улицах Парижа". Свой "обэриутский" зонг "Развесели сестру" поет и Роберта II ("Я не фривольна и не умна по натуре, Я разбираюсь в сельхозкультуре...").

И у других абсурдистов можно найти широкое применение различных приемов эпизации драмы и форм эпического театра Брехта. Например, как и у Брехта, драма представляет собой *нарратив*, *воспоминание* героя (так построены беккетовские "Последняя лента Крэппа", "Зола", "Игра"). Такую распространенную у Брехта форму "эффекта очуждения", как *хор*, использует М. Фриш, введя в свою параболу "Бидерман и поджигатели" Хор пожарных. Жан Жене использует излюбленный брехтовский прием *маски* ("Балкон", "Негры"), заимствованный им в свою очередь в восточном театре и итальянской комедии дель арте. Нередкими являются случаи использования в текстах театра абсурда *музыки* (например, в беккетовской пьесе "Nacht und Träume", построенной как переключка с шубертовской "Смерть и девушка"), *танца* ("комический балет" "Любовники в метро" Ж. Тардые). А *социально-политическую* заостренность эпического театра активно использовали восточноевропейские абсурдисты В. Гавел ("Протест", "Уведомление") и С. Мрожек ("Портрет", "Стриптиз", "Дом на границе").

Итак, Эжен Ионеско, этот самый неистовый антибрехтианец, использует – причем, широко и разнообразно – приемы и средства, казалось бы, враждебного ему эпического театра. Но и Бертольт Брехт "отвечал" ему тем же. В целом ряде своих пьес немецкий драматург использовал (или же – чаще всего - предвещал) эстетические завоевания абсурдизма.

Так, одна из ранних брехтовских пьес "*В джунглях городов*" (1921-1923), по мнению М. Эсслина, предвосхищает произведения театра абсурда своим преднамеренным отказом от мотивировки [25;376]. В ней изображена смертельная схватка двух героев, Гарги и Шлинк, связанных между собой своеобразной любовью-ненавистью. Начинается драма с

того, что Шлинк пытается "купить" библиотекаря Гаргу: он предлагает ему большие деньги за положительный отзыв о ненавистной тому книге. В этом и кроются истоки борьбы, протекающей в гротескном гангстерском Чикаго. Проблематика пьесы состоит, с одной стороны, в присущей абсурдизму невозможности узнать мотивировку действий людей (Беккет, Пинтер), с другой – поднимает еще одну проблему, предвосхищающую драматургию Ионеско, Адамова и др. Это проблема человеческого общения, а точнее – некоммуникабельности. Хотя Гарга и Шлинк стремятся к контакту, в конце драмы они осознают его невозможность, даже через конфликт: "Если корабль набить до отказа человеческими телами, одиночество внутри него будет таким огромным, что они заледенеют... Столь же велико и наше разобщение: даже конфликт невозможен".

Мотивы и образы театра абсурда предвосхищает еще одна ранняя драма Брехта "*Что тот солдат, что этот*" (1924 – 1925). Как отмечает Дж. Стайн, это "откровенно дидактическая пьеса, полная цирковых трюков, элементов кабаре и мюзик-холла, приемов, уничтожающих последние следы экспрессионистского идеализма и душевного страдания" [26;189]. В ней описывается процесс трансформации, перемонтировки мирного человека, грузчика Гейли Гея, в машину для убийств. По мнению М. Эсслина, "Что тот солдат, что этот" "предвосхищает театр абсурда в утверждении, что человеческая природа не постоянна, и потому в ходе пьесы возможно превратить один характер в другой" [25;377]. Эсслин также сближает эту брехтовскую комедию с его вышеупомянутой драмой "В джунглях городов", ведь и у Гарги, и у Гейли Гея крадут их личность. Обе пьесы говорят о подавлении человеческой личности более сильной, что приводит к утрате идентичности. А этот мотив также присущ драматургии Эжена Ионеско: свою идентичность под влиянием жестокости окружающих теряет Жак из комедии "Жак, или Подчинение"; в филологической драме "Урок" изображено подавление и

разрушение личности при помощи все нарастающей агрессии, а героимарионетки "Лысой певицы", по словам самого автора, являются "персонажами без идентичности" и "взаимозаменяемыми" [25;144].

Отметим также, что театр Брехта и Ионеско сближает и мотив *марионеточности*. Весьма подобные группы персонажей-марионеток, тех же "персонажей без идентичности", действуют в пьесах обоих драматургов. У Брехта, для которого марионеточность была одной из основных форм воплощения эффекта очуждения, мы встречаем и в той же комедии "Что тот солдат, что этот", и в антифашистской параболе "Круглоголовые и остроголовые", и в "Трехгрошовой опере", и в "Добром человеке из Сычуани". Э. Ионеско изображает мир однообразных людей-автоматов ("Жак, или Подчинение", "Лысая певица", "Этюд для четырех") "мир безличностного". Действующие лица "натуралистической комедии" "Жак, или Подчинение" состоят из представителей двух семей, носящих идентичные имена: Жак, Жак-отец, Жак-мать, Жак-бабушка, Жаклина в первой семье; Робер-отец, Робер-мать, Роберта I и Роберта II (обе роли, указывает автор, должна играть одна

и та же актриса) – во второй. Лишь номерами отличаются и три театральные критика из "Альмского экспромта": Бартоломеус I, Бартоломеус II и Бартоломеус III. Своего апогея прием изображения "персонажей без идентичности" достигает в сцене разговора Смитов из "Лысой певицы". Как выясняется, все многочисленные представители знакомого им семейства (мужчины, женщины, дети) – Бобби Уотсоны.

Таким образом, Брехт и Ионеско, эти, казалось бы, "непримиримые враги" шли всё же схожими, нередко взаимопересекающимися путями, что осознавали наиболее тонкие и незашоренные литературоведы и театроведы, и ощущали талантливые художники (прежде всего режиссеры). М. Эсслин не зря назвал Брехта одним из первых мастеров театра абсурда [25;378]. Думается, и Э. Ионеско безо всякого преувеличения можно назвать одним из представителей театра эпического. На наш взгляд, дальнейшее изучение "театра абсурда" Брехта и "эпического театра" Ионеско имеет огромные научные перспективы.

Литература

1. Абалкин Н. У наших соседей // Театр. – 1959. - №12.
2. Ионеско Э. Противоядия. – М., 1992.
3. Куликова И.С. Философия и искусство модернизма. – М., 1980.
4. Esslin M. The Theatre of the Absurd. - New York, 1961.
5. Руйе Ф. Эволюция современного французского театра // Театр. – 1989. – № 7.
6. Тайнен К. На сцене и в кино. – М., 1969.
7. Климов В. Бертольт Брехт – Ролан Барт (к истокам постмодернизма) // <http://www.proza.ru/2009/12/23/956>
8. Шумахер Эрнст. Жизнь Брехта. – М., 1988. О гастрольях "Берлинер ансамбль" во Франции см. также: Hüfner A. Brecht in Frankreich 1930 – 1963. - Stuttgart, 1968.
9. Сурков Е. Путь к Брехту // Бертольт Брехт. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. - В 5 томах.- Т. 5/1. – М., 1965. Электронный ресурс: http://lib.ru/INPROZ/BREHT/breht0_2.txt.
10. Гозенпуд А.А. Пути и перепутья. Английская и французская драматургия XX века. – Л., 1967.
11. Проскурникова Т.Б. Французская антидрама (50 – 60-е годы). – М., 1968.
12. Якимович Т.К. Драматургия и театр современной Франции. – К., 1968.
13. Емельянов Б. Театр абсурдной действительности // Современная драматургия. – 1987. - № 4.
14. Esslin M. Brecht, the Absurd, and the Future // The Tulane Drama Review Vol. 7, No. 4 (Summer, 1963).- P. 43-54. Published by: The MIT Press // Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1125018>.
15. Julian H. Wulbern. Brecht and Ionesco: Commitment in Context. Un-ty of Illinois Press, 1971.
16. Кондаков Д.А. Творчество Эжена Ионеско в контексте идейно-художественных исканий европейской культуры XX века. Новополоцк, 2008.
17. Кондаков Д.А. О влиянии "эпического театра" Б. Брехта на французскую литературу 1950 – 70 годов: Р. Барт, А. Адамов, Э. Ионеско // Вестник Полоцкого государственного университета. № 7. Серия А. Гуманитарные науки. – 2009.

18. Кондаков Д.А. О влиянии "эпического театра" Б. Брехта на французскую литературу 1950–70-х гг.: Р. Барт, А. Адамов, Э. Ионеско // <http://www.imli.ru/nauka/conference/2008/novy.php>.
19. Чирков А.С. Пигмалион, или О всевластии Творящей личности. - Житомир. 2009.
20. Марина Давыдова. Никто забыт // http://www.smotr.ru/2002/2002_gogol_breht.htm
21. Ионеско Э. Театр. – М., 1994.
22. Театр парадокса. – М., 1991.
23. Ионеско Э. Носорог. – М., 1991. Электронный ресурс: // <http://lib-drama.narod.ru/ionesco/nosorog.html>.
24. Семеницкая О.В. Эпический элемент в драматургии Н. Садур // <http://weblib.ssu.samara.ru/DLib/vestnik/documents/2004106020.html>
25. Esslin M. The Theatre of the Absurd. 4th ed. – L., 1987.
26. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Кн. 3. Експресіонізм та епічний театр. – Львів, 2003.

Бертольт Брехт в диалоге с Францем Кафкой: заметки об "избирательном сродстве" двух писателей

Волощук Е.В.

(Киев)

Традиционное *ab ovo*

В контексте отечественного литературоведения констелляция Брехт-Кафка кажется если не авантюрной, то уж, по меньшей мере, провокационной. В самом деле: в привычной для нынешней украинской германистики картине истории немецкоязычной литературы едва ли удастся отыскать клочок пространства, на котором можно было бы поставить рядом столь разных, чуть ли не во всем друг друга опровергающих авторов, как Брехт и Кафка. Да, собственно говоря, такие попытки у нас, насколько мне известно, и не предпринимались, – в отличие от западной исследовательской практики, где указанная констелляция, усилиями Вернера Миттенцвея тематизированная еще в 1963 году¹ и с тех пор неоднократно возвращавшаяся в исследованиях других ученых, давно уже стала фактом истории литературы. Более того: фактом, в своих внешних параметрах преимущественно осмысленным.

Прежде всего, установлена и достаточно исчерпывающе описана история брехтовской рецепции кафковского художественного мира. Ее

этапы и очевидные проявления в творчестве основоположника "эпического театра" подробно рассматриваются в статье "Подобающее о Брехте и Кафке" Уты Оливьери-Тредер², принадлежащей к числу наиболее интересных литературоведческих работ по данной теме. Начало заочного брехтовского диалога с Кафкой исследовательница датирует 1925 годом, когда, по ее мнению, в брехтовских дневниках проступили первые признаки стилистического кафковского влияния. В следующем году Брехт впервые открыто упомянул имя Кафки в статье "Маленький совет к составлению документов" („Kleiner Rat, Dokumente anzufertigen"), где поставил австрийского прозаика в один ряд с известными писателями. В 1928 г. из-под пера Брехта вышел этюд "Подобающее о Франце Кафке" („Geziemendes über Franz Kafka"), в предельно лаконичной форме отразивший его серьезное и уважительное отношение к Кафке. Еще через три года Вальтер Беньямин в письме своему другу, философу и иудейскому мистiku Гершому Шолему не без удивления сообщал об

² Olivieri-Treder, Uta. Geziemendes über Brecht und Kafka // Brecht-Jahrbuch 1977. – Suhrkamp Verl. – S. 100-110.

¹ См.: Mittenzwei, Werner. Brecht und Kafka. In: Sinn und Form 15 (1963). –H.4, S.618-625.

увлеченности Брехта творчеством Кафки¹. В 1933 году Брехт сочинил цикл притч "Опровержение старых мифов" ("Berichtigung alter Mythen"), в который, среди прочего, вошла миниатюра "Одиссей и сирены" ("Odysseus und die Sirenen"), созданная на основе кафковской реинтерпретации соответствующего сюжета и вдобавок снабженная прямой авторской ссылкой: "Опровержение этой истории можно найти также у Кафки, она действительно больше не кажется правдоподобной в новое время!"². (Добавим, что подобные пересечения с кафковским творчеством У. Оливьери-Тредер нашла в брехтовском варианте мифа о Вавилонской башне, а также в брехтовских "Историях о господине Койнере" („Geschichten von Herrn Keuner", 1930) – герое, чье имя, являющееся швабским вариантом слова "Keiner", т.е. "Никто", по мнению исследовательницы, содержит в себе аллюзии и на гомеровского Одиссея, именно так представившегося ослепленному им циклопу, и на кафковских персонажей, обозначенных сокращенной буквой "К."). В 1934 г., в разговорах с Вальтером Беньямином, вращавшихся

вокруг беньяминовского эссе о Кафке³, Брехт подробно и открыто рассказал о своем понимании австрийского писателя. Наконец, в 1940 году в статье "О реализме" („Über den Realismus") он упомянул Кафку (правда, в страничном примечании) "в качестве образца и предтечи метода отчуждения"⁴, тем самым авансом защищая его от будущих нападков со стороны представителей марксистского литературоведения, и прежде всего – со стороны Георга Лукача.

Из всей этой истории резюмируется следующее. Брехт довольно рано, с огромным отрывом от литературной критики и уж тем более от широкой читательской публики заметил Кафку, чье творчество тогда все еще прозябало на задворках литературной сцены; с тех пор Брехт постоянно удерживал его в поле своего внимания, время от времени сверяя с ним часы как общественно-политической жизни, так и собственного творчества. Задолго до сенсационного общественного "переоткрытия" Кафки Брехт увидел в нем одного из крупнейших писателей немецкоязычной литературы, по масштабу дарования многократно превосходившего собственную эпоху.⁵ В зафиксированных Беньямином брехтовских суждениях о Кафке как о пророке периода тоталитаризма были предвосхищены представления, впоследствии ставшие общим местом литературной критики⁶.

¹ Беньямин, Вальтер. Из переписки с Гершомом Шоломом. В кн.: *Беньямин Вальтер. Франц Кафка*. Перевод с немецкого М. Рудницкого. – М.: Ad Marginem, 2000. – с.146.

² *Brecht, Bertolt. Gesammelte Werke in acht Bänden (weiter GW) // Hg. von Suhrkamp Verl. In Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. - Bd. V. Prosa I. – Fr. a. M., 1967, S. 207.* Сопоставляя брехтовскую версию мифа об Одиссее с кафковской, У. Оливьери-Тредер пишет: «То, что у Кафки предстает преимущество Одиссея, а именно его непоколебимая уверенность в своих силах, его великолепная убежденность в своем праве, его бесстрашие, ограниченное здравым смыслом и собственными возможностями, толкуется Брехтом как особая хитрость античного героя, которому тем самым удастся ввести в заблуждение не только древность, но и Новое время. Что все-таки Брехту «действительно больше не кажется правдоподобным», как указывается в примечании, – это реакция сирен, которые у Кафки со своей стороны одурачены беспспорностью Одиссея, в то время как у Брехта они, задетые в своем тщеславии, подобно уличным девкам поносят «проклятого провинциала» (*Olivieri-Treder U. Geziemendes über Brecht und Kafka, S. 102*).

³ Беньямин, Вальтер. Франц Кафка. Указ. изд.
⁴ *Olivieri-Treder U. Ebd., S. 103.*

⁵ Собственно говоря, это – главная мысль брехтовской миниатюры «Подобающее о Кафке». Привожу из данного текста характерную цитату: «К его чести нужно сказать, что эпоха достаточно прямо соглашается с тем, что она – ничто для такого явления, как Кафка. Все попытки объяснить его для кого-либо из Вас должны быть отравлены сбродом по ту или эту сторону общей фельетонной черты и всевозможными средствами, которые в своей целесообразности, пожалуй, применялись лишь в ранние варварские времена» (*Brecht B. GW in 8 Bdn. – Bd. VIII, S.61*).

⁶ Столь же общим местом стало часто цитируемое по этому поводу высказывание самого Брехта: «Кафка с великолепной фантазией изобразил будущие концлагеря, будущее отсутствие прав, абсолютизацию государственного аппарата, удушливую, управляемую недостаточными силами

След кафковской рецепции тянется, начиная с 1925 г., сквозь разные этапы творческой биографии Брехта¹, проступая как в его теоретических и публицистических текстах, так и в его художественных произведениях. Что касается последних, то в них, согласно результатам современных студий, наличествуют так или иначе "заряженные" переключки с кафковским письмом в целом ряде пунктов: социальной критики², мифотворчества³, отдельных мотивов⁴, отношения к религии⁵, техническому прогрессу⁶, или телу⁷, методов

жизнь многих одиночек» (цит. по *Olivieri-Treder U. Ebd.*, S. 106)

¹ Речь, впрочем, идет не только о творческой, но и непосредственной жизненной биографии. Показательно в этом плане исследование: *Kebir, Sabine. Berlau und Brecht auf Kafkas Spuren und ein Dissens über die Vergnügungsindustrie // Who was Ruth Berlau? 2005, S. 205 – 216.*

² *Behrmann, Nicola. „Erst kommt das Fressen...“ Arbeit und Armut bei Kafka und Brecht. In: Kafka Society of America: Journal of the Kafka Society of Amerika. – 2009. – Heft 1-2, S.3-10; Klenner, Jens. „Vermieter des Intellekts“. „Kopflanger“ und „Handlanger“ in Brecht and Kafka. In: Kafka Society of America: Journal of the Kafka Society of Amerika. – 2009. – Heft 1-2, S.62-79.*

³ Тут, кроме уже упоминавшейся статьи У. Оливьери-Тредер нужно назвать следующие исследования: *Honold, Alexander. Odysseus in korrigierter Haltung, Entstellung des Mythos bei Kafka, Benjamin und Adorno, Horkheimer. In: Mythenkorrekturen 2005, S.317-329; Wagner, Frank D. Antike Mythen – Kafka und Brecht. – Würzburg: Königshausen&Neumann Verl., 2006. – 163 S.; Wagner, Frank D. Die Sirenen des Odysseus. Mythenversionen bei Kafka und Brecht. Oldenburg; Bibliothek und Informationssystem. – Univ. 2000, 47 S.*

⁴ См.: *Brüggemann, Heinz. Franz Kafka Theater von Oklahoma und Bertolt Brechts Netzstadt Mahagony: urbane Visionsräume der Moderne. In: Mahagony. Com. 2004, S.113-124; Kropp, Ruthild. Konstanz und Wandel der Pferdedarstellung in der neueren deutschen Literatur; ein Beitrag zur Motivgeschichte des Pferdes. – Frankfurt a.M. Peter Lang Verl., 2002. – 299 S.*

⁵ *Mautner, Josef. Nichts Endgültiges. Literatur und Religion in der späten Moderne. – Würzburg, Verlag 2008. – 205 S.*

⁶ *Plachta, Bodo. „Himmel abgeschafft“. Technischer Fortschritt und sozialer Wandel in Franz Kafkas „Die Aeroplane in Brescia“ und in Bertolt*

конструирования художественных парабол⁸, наконец, – общей диспозиции писателей в немецкоязычной литературе первой половины XX в.⁹ При этом важным "медиатором" отношений между брехтовским и кафковским творчеством выступил вездесущий дух немецкого Модерна, Вальтер Беньямин. Его разговоры с Брехтом о Кафке интерпретируются исследователями как нечто, выходящее за рамки обычной литературной okazji и отмечающее собой не только определенный этап в творческом развитии каждого из собеседников, но и как явление, образующее отдельную страницу в истории немецкой литературы. Кое-кто из современных исследователей, как, например, Фредди Рокем, даже приписывает этим разговорам трансцендентный параболический смысл, объединяющий финалы судеб Брехта и Беньямина: "Кафковские тексты [в первую очередь – кафковский маленький рассказ "Соседняя деревня", акцентируемая в беньяминовском эссе и подробно обсуждаемая обоими собеседниками. – Е.В.] функционировали в качестве зеркала, посредством которого как Беньямин, так и Брехт каждый по-своему могли размышлять о собственном изгнании, разными путями пришедшем к одному итогу: Беньямин совершил самоубийство на француско-испанской границе 27 сентября 1940 г.; а Брехт умер в Восточном Берлине 14 августа 1956 года в состоянии эмиграции, которое он, вероятно, ощущал вопреки факту реального возвращения в Германию. Поэтому кафковская короткая история интересна не только как парабола их конкретных ситуаций жизненной

Brechts „Der Flug der Lindberghs“ // Bertolt Brecht 1998, Verl., S. 163-188.

⁷ *Pnevmonidou, Elena. „Schreiend zu beten, um angeschaut zu werden und Körper zu bekommen“. Brecht, Kafka and the body“. In: Brecht-Marxism-ethics 2010, S.61-87.*

⁸ *Miller, Norbert. Parabel als „Lehre“ und „Vorgang“. Brecht und Kafka // Die Parabel, 1986. S. 255 – 268.*

⁹ *Baumgart, Reinhard. Selbstvergessenheit: drei Wege zum Werk: Thomas Mann, Franz Kafka, Bertolt Brecht. – München u.a.: Hanser Verl., 1989. – 331 S.*

эмиграции; она функционирует также в качестве базиса свойственных им разных модусов мышления и творчества"¹. Короче говоря, эти разговоры были чем-то большим, нежели обычный обмен литературными мнениями.

Общий итог разрабатываемой в научном дискурсе темы отношений между брехтовским и кафковским творчеством ясен, впрочем, не вполне – и здесь мы приближаемся к цели нашего беглого экскурса по соответствующим исследованиям, затеянного вовсе не ради ритуального обзора вторичной литературы. На вопрос о том, кем приходится друг другу два писателя – антагонистами, полемизировавшими друг с другом в культурном пространстве своей эпохи, или союзниками, двигавшимися параллельными путями в одном направлении, – из имеющихся в наличии работ можно получить диаметрально противоположные ответы. С одной стороны, даже немногие из уже приводившихся примеров влияний Кафки на Брехта, творческих заимствований, осуществлявшихся Брехтом у Кафки, или просто совпадений их творческих интересов доказывают факт их определенного сходства. С другой стороны, в ряде исследований Брехт и Кафка разводятся по разным полюсам, и общие маркеры их художественных систем используются интерпретаторами с целью проявления различий между их художественным мышлением. Поскольку оба указанных модуса отношений между писателями получают в научной литературе равно убедительную аргументацию, возникает вопрос о том, что именно дает основания для контрверсионных трактовок Брехта и Кафки как одновременно близких и антагонистических писателей.

И тут становится очевидной ограниченность "зоны действия" господствующей исследовательской практики, которая преимущественно

оперирует лежащими на поверхности точкам пересечения между Брехтом и Кафкой – директивным параллелями, непосредственными брехтовскими высказываниями о Кафке, прямыми влияниями Кафки на Брехта, или, напротив, прямыми проявлениями конфронтации брехтовской мысли с кафковским письмом. В пределах этой "зоны", в общем, уже отработанной, едва ли удастся выйти из круга противоречивых констатаций, диспозиционирующих писателей то по одну, то по разные стороны невидимого барьера. По-видимому, объяснение сложной диалектики взаимодействия между ними следует искать в глубже пролегающем пласте, охватывающем взаимоотношения между самими их художественными системами вместе с их имплицитными и/или латентными связями. Там и тогда возникают новые возможности конфигурирования литературно-культурного диалога этих двух великих художников.

Противоположности сходятся

Возьмем для примера концепт поиска истины, разрабатывавшийся обоими писателями как в их художественных, так и в их эссеистических текстах. Начнем с последних, поскольку в содержащихся в них эксплицитные высказывания с максимальной ясностью проявляют индивидуальные авторские трактовки. Концепт поиска истины образует одну из центральных смысловых линий в кафковском цикле афоризмов "Размышления об истинном пути" („Betrachtung über den wahren Weg", 1920) и тематизируется в брехтовской статье "Пять трудностей пишущего правду" („Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit", 1935), которая хоть и создавалась на пике полемики писателя с фашизмом, однако не была лишена претензий на философскую значимость (недаром Брехт именовал ее не иначе как "трактатом")². Указанные тексты могут в

¹ *Rokem, Freddie. Philosophie und Performance. Walter Benjamin und Bertolt Brecht im Gespräch über Franz Kafka. // Walter Benjamin und die romantische Moderne. Würzburg: Königshausen&Neumann Verl. – 2009, S.324.*

² *Brecht Lexikon/ Hg. von Ana Kugli und Michael Opitz. – Stuttgart-Weimar: J.B. Metzler Verl., 2006. – S.125.*

известном смысле рассматриваться как "программные" литературные самопрезентации, выполненные в показательных для их авторов жанрах суровой публицистически-проповеднической прокламации (Брехт) и миниатюрной коллекции ироничных отрывочных мыслей об отвлеченных материях (Кафка).

О многом говорит уже сам заголовок брехтовской статьи. Он отражает, во-первых, просветительскую веру в факт существования "единственной" истины; во-вторых, модернистскую заявку на утверждение этой истины посредством творческого акта и, в-третьих, свойственную "ангажированному" художественному мышлению потребность в неких общих "правилах" творчества. В свою очередь, сами эти "правила" снабжаются столь же императивным значением. Таков уже их тезисный "анонс", помещенный в начале статьи: "Каждому, кто в наши дни решил бороться против лжи и невежества и писать правду, приходится преодолевать, по крайней мере, пять трудностей. Нужно обладать мужеством, чтобы писать правду вопреки тому, что ее повсюду душат, обладать умом, чтобы познать правду вопреки тому, что повсюду ее пытаются скрыть, обладать умением превращать правду в боевое оружие, обладать способностью правильно выбирать людей, которые смогут применить это оружие, и, наконец, обладать хитростью, чтобы распространять правду среди таких людей"¹. Ясно, что Брехт постулирует здесь психологически-нравственный эталон бойца литературного фронта, в котором есть мало чего от художника, но зато много чего - от партизана-диверсанта, мобилизованного на бои местного значения ради утверждения, защиты и распространения "истины"². И

¹ *Брехт, Бертольт*. Пять трудностей пишущего правду. В кн.: *Брехт, Бертольт*. О театре. Сборник статей. Составл., пред. и коммент. Е.Г. Эткинда. - М.: Изд-во «Иностранной литературы», 1960. - С.29.

² В качестве дополнительного текста к этому разговору можно было бы привлечь статью Брехта «Об истине» («Über Wahrheit»), в которой с

"истина" для него, как отмечают составители современного Брехтовского лексикона, - не что-то "общее, высокое, многозначное", а нечто вполне конкретное, требующее усилий и изучения"³.

Совсем иначе трактуются "истина", борьба за нее и ее "искатель" в кафковском цикле афоризмов, чье название - "Размышления об истинном пути" - нацеливает читателя на ни к чему не обязывающие, самодостаточные философские рефлексии. Привожу наиболее показательные цитаты: "Истинный путь идет по канату, который натянут не высоко, а над самой землей. Он предназначен, кажется, больше для того, чтобы о него спотыкаться, чем для того, чтобы по нему идти"⁴; "Один из самых действенных соблазнов зла - призыв к борьбе"⁵; "Есть цель, но нет пути; то, что мы называем путем, - это промедление"⁶; "Смешно оснастил ты для этого мира"⁷; "Истина неразделима, значит, она не может узнать себя; кто хочет узнать ее, должен стать ложью"⁸; "Тебе не надо выходить из дому. Оставайся за своим столом и слушай. Даже не слушай, только жди, просто молчи и будь в одиночестве. Вселенная сама начнет напрашиваться на разоблачение, она не может иначе, она будет упоенно корчиться перед тобой"⁹. Эти кафковские рассуждения вступают в противоречие со всеми брехтовскими директивами по поводу "воспроизведения истины" в художественном творчестве, причем

аналогичным промарксистским «довеском» формулируются основные «положения» описания истины, в числе которых, в частности, есть тезисы о монополии одной (классово окрашенной) «истины», ее продуцировании в обществе, задействовании ее потенциала в изменениях социальной действительности, а также ее объективном прогнозировании (*Brecht B. GW in 8 Bdn. - Bd. VIII, S. 745-746*).

³ Brecht Lexikon, S.125.

⁴ *Кафка, Франц*. Афоризмы. Размышления о истинном пути (перевод С. Апта). В кн.: *Кафка, Франц*. Собр. соч. в 3-х тт. - Т.3. - М.: «Худ.лит.» - Харьков «Фолио», 1994. - С. 7

⁵ Там же.

⁶ Там же, с. 9

⁷ Там же, с. 11

⁸ Там же, с. 15.

⁹ Там же, с. 19.

противоречат на всех уровнях, начиная с гносеологического, где брехтовскому агитаторскому "черно-белому" разграничению истины и лжи противостоит кафковский иезуитский скепсис, растворяющий границы между ними, и заканчивая личностной доминантой "искателя" правды – сильного и активного у Брехта, слабого и созерцательного у Кафки.

В свете этого примера Брехт и Кафка обретают статус действительно контрверсионных по своему мироощущению, творческим установкам и даже эмоционально-психологическому складу художников. В случае Брехта мы сталкиваемся с гностическим, позитивистским художественным сознанием, которое, с одной стороны, укоренено в немецком Просвещении с его дидактизмом, рационализмом, прогрессизмом и прагматизмом, а, с другой, опирается на марксизм с его монополией на "истину", историческим оптимизмом и требованием революционных изменений действительности; это сознание взыскует политически и идеологически ангажированного творчества, действительно участвующего в проекте преобразования мира. Кафка же являет собой тип агностика-метафизика, окопавшегося в заброшенном закутке своей эпохи, где колесо Истории вязнет в до-, вне-, а- и сверх-исторической топике иррационально-мистического опыта, оснащенного традицией иудейских притчевых иносказаний и талмудических толкований; он – художник аполитичный и асоциальный, но зато сосредоточенный на универсальных онтологических вопросах, порождавших в его творчестве исключительно негативные – регрессивные, репрессивные, депрессивные, деструктивные – образы мира и человека. Любой активизм был чужд его слишком хрупкой для жизненных битв натуре; как человек и как художник он предпочитал позицию пассивного созерцания, которая фактически сводилась к самосозерцанию и к без-действию замиранию перед миром.

В таком модусе пара Брехт – Кафка приобретает качество персонификации знаковой для литературы Модерна XX века оппозиции "позитивной программы" с ее утопическими проектами, энергией социальных преобразований, требованиями интеграции художника в историю (Брехт), и – скептической рефлексии, обнажавшей заблуждения и провалы "позитивной программы", продуцировавшей перевернутые нигилистические отражения утопических идей, вытеснявшей Историю метафизическими проекциями (Кафка). Добавим, что именно этот модус диалога Брехта и Кафки был взят за основу и снабжен четкими оценками Теодором В. Адорно, решительно противопоставившим Брехту как адепту "ангажированной", "официальной", ограниченной собственными идеологическими рамками литературы Кафку как представителя автономии "радикально негативной" эстетики, обеспечивавшей подлинную независимость, смелость и глубину критического взгляда на мир¹. Взрывая искусство изнутри, "практик" Кафка, по утверждению философа, достигал в критике мирового порядка значительно больших, высот, чем "теоретик Брехт, который хоть об этом и думал, но тем меньше практиковал, чем больше хлопотал о человеческом"²...

Очерченный ряд контрверсий между писателями проявляется и при сопоставлении их художественных рассказов – "Опыта" ("Das Experiment", 1939) Б. Брехта, и "Исследований некоей собаки" (1922) Ф. Кафки, – разрабатывающих тему возможностей человеческого познания и, следовательно,

¹ Подробнее об этом см.: Адорно В., Теодор. Эстетическая теория. – М.: Изд-во «Республика», 2001. – 527 с.

² Цит. по: Brüggemann, Heinz. Literarische Technik und soziale Revolution. Versuche über das Verhältnis von Kunstproduktion, Marxismus und literarische Tradition in den theoretischen Schriften Bertolt Brechts. – Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verl., 1973, S. 259.

Данная работа содержит глубокий анализ оппозиции Брехта и Кафки в философской интерпретации Т.В. Адорно.

примыкающих к эссеистическим текстам о поиске истины,

Брехтовский рассказ "Опыт" предлагает читателю историю о реальном мыслителе Френсисе Бэконе, которого сбивая на дороге курица вдохновила на эксперимент с замораживанием продуктов. Этот непритязательный случай, приобретающий, впрочем, особую весомость из-за того, что неожиданная смерть ученого накладывает на него отпечаток "последнего" открытия, инсценируется в рассказе как акт проявления высшего смысла научной деятельности, догматично отождествляемого с конструктивно-прагматической функцией науки и бесконечными "прогрессом" человеческого познания. Посредством эксперимента Бэкона автор утверждает мысль о том, что "истинная" наука должна приносить конкретную общественную пользу, что она должна улучшать повседневную человеческую жизнь, облегчая бремя бытовых нужд и забот, и должна развивать человеческий разум, обогащая его знаниями законов природы и расширяя сферу его сознательного участия в земной истории.

В кафковском рассказе "Исследования некоей собаки" речь тоже идет о мыслителе, одержимом страстью к познанию; вот только мыслитель этот изображается как подчеркнуто аисторический, параболический персонаж, гротескно-сатирически сниженный до образа бродячего пса. Предметом интеллектуальных усилий этого "философа", соответственно, являются законы собачьей жизни. А поскольку основное содержание собачьего существования составляет еда, то и мысли пса сосредотачиваются на вопросах добыче пропитания. Пытаясь доискаться до ответов, герой ставит над самим собой экстремальный эксперимент по долгосрочному голоданию, в процессе которого доводит себя до крайнего истощения, однако не достигает поставленных им целей. Единственное "видение", возникающее в его воспаленном от голода мозгу, - это образ гигантской

кости, в которой содержится сладчайшая мозговая начинка, так сказать квинтэссенция бытия. Пес хотел бы ею насладиться втайне от всех, но, к своему величайшему разочарованию, осознает, что такую кость ему не под силу разгрызть в одиночку...

Концептуальная направленность обоих рассказов и их общий эмоциональный тон противоположны.

Брехтовский Бэкон, в котором с первого взгляда узнается "кровный родственник" брехтовского Галилея¹, умирает, но начатый им опыт успешно доводит до конца юный слуга, случайно ставший его учеником. Во время внезапной болезни Бэкона он явно озабочен его состоянием меньше, чем судьбой замороженной курицы; а после смерти господина отказывается принять участие в похоронном ритуале из тайного стремления завершить начатый учителем эксперимент. Этот юный ученик с его детски наивным безразличием к учителю и детски упрямой верой в науку символизирует у Брехта маленькую победу великого исторического прогресса над частным человеческим существованием, а одновременно - малоприметное, но отнюдь не малозначительное звено в цепочке познания мира. Легкая ирония, придающая эпизоду с замороженной курицей привкус анекдота из истории развития науки, в конце рассказа преодолевается почти торжественным тоном, поддерживаемым колокольным звоном, который раздается в честь завершившего свое земное существование, но обретшего бессмертие в своих открытиях Фрэнсиса Бэкона.

Кафковский пес, чьими ближайшими соседями являются такие гротескные порождения кафковской фантазии, как поющая мышь Жозефина, роющий нору крот или чудаковатый Голодарь, сам доводит свой эксперимент до конца и, несмотря на немалый риск, выходит из этого эксперимента целым и невредимым,

¹ Подробнее об этом см.: Neureuter, Hans Peter. Experimente der Neuzeit. Francis Bacon, Giordano Bruno und Galilei bei Brecht / Der Philosoph Bertolt Brecht // Hg. von Mathias Mayer. - Würzburg: Königshausen & Neumann. - 2011. - S.85 - 101.

однако, несмотря на все потуги, так и не совершает открытия. В финале рассказа он, опустошенный и изверившийся, ни с чем возвращается на круги своя. Разочарование, которое пес испытывает по завершении своего "опыта", охватывает и его индивидуальную жизненную территорию, где оно трансформируется в чувство личной "исследовательской" несостоятельности, и всеобщее пространство, где оно разрастается в ожесточенное отрицание самой возможности научного прогресса. От начала до конца сюжет сохраняет стойкую ироническую окраску, дополняемую саркастическими подсветками.

Но вот что удивительно: именно на фоне противопоставления этих сюжетов становятся заметны переключки между ними. В обоих произведениях центральное место занимает фигура мыслителя-исследователя, (квази)научный эксперимент используется в качестве основы сюжета и забавным образом связывается с пищей, которая наделяется комично завышенным статусом и, по сути, превращается в метафору "заветного" свершения ученого (замороженная курица брехтовского Бэкона) или его "заветной" мечты (мозговая кость кафковского пса). А это значит, что между Брехтом и Кафкой, при всех их внутренних контрверзиях, существует некая мировоззренчески-поэтологическая общность, которая их иначе, нежели обычных антагонистов, - префигурирует в литературном ландшафте Модерна.

В формате "избирательного сродства"

Эту неожиданную общность двух писателей заметили уже наиболее проницательные их современники. Один из лучших литературных критиков Брехта, Вальтер Беньямин, в уже упоминавшейся переписке с Гершомом Шолемом признавался: "Поразило меня в ходе нескольких разговоров, на вышеупомянутые недели пришедшихся, в высшей степени положительное отношение Брехта к творчеству Кафки. Он, похоже, томик из наследия проглотил буквально

залпом, в отличие от меня, которому там отдельные вещи оказывают сопротивление – настолько велика была почти физическая мука их чтения"¹. В ответ несколько не удивленный этим сообщением Гершом Шолем прямо и безоговорочно назвал Брехта "верным учеником"² (!) Кафки, и в качестве первого попавшего под руку примера указал на то, что финал брехтовского "Трехгрошевого романа" является "материалистической имитацией главы "В соборе" из [кафковского – Е.В.] "Процесса"³. Но, уж конечно, еще гораздо больше в пользу такой общности говорят личные рассуждения Брехта о Кафке, которыми он делился в беседах с Бенямином и которые тот, по словам М. Рыклина, протоколировал воистину "с эккермановской тщательностью"⁴. Отражая опыт само-соотнесения Брехта с Кафкой, они проявляют найденные самим Брехтом точки взаимного притяжения и взаимного отталкивания, в своей совокупности и определившие тот модус "избирательного сродства" между двумя писателями, который связывает воедино элементы их внутреннего сходства и противостояния. Очевидно, - ибо мы все же имеем дело не с непосредственными высказываниями Брехта, а с "чужим" конспектом его слов, - следует сделать скидку на то, что Беньямин несколько подсветил этот опыт, и, фиксируя ценные для его эссе о Кафке брехтовские мысли, расставил в них какие-то акценты от себя. Но речь идет не более, чем о скидке, поскольку представляется маловероятным, чтобы в ходе письменной фиксации разговоров он допустил существенные искривления брехтовских оценок.

Итак: что же думает по поводу Кафки Брехт в записях Беньямина? Начнем с заметки от 6 июня 1931 года: "Брехт видит в Кафке пророческого писателя. Он заявляет, что знает и понимает Кафку как

¹ Беньямин В. Из переписки с Гершомом Шолемом. – Указ. изд., с.146

² Там же, с. 182

³ Там же.

⁴ Рыклин, Михаил. Книга до книги. В кн.: Беньямин В. Франц Кафка. – Указ. изд., с.15.

собственный карман"¹. Эта общая декларация уважительного восприятия и состоявшейся коммуникации дальше подкрепляется конкретным пунктом, обналичивающим важный момент мировоззренчески-творческого "совпадения" Брехта с Кафкой: Брехт считает Кафку, пишет Беньямин, автором одной темы во всем богатстве ее многочисленных вариаций - темы изумления человека, "который чувствует грандиозный сдвиг, происходящий во всех отношениях, но сам, однако, в новый порядок вписаться не умеет"². Правда, попутно в адрес аполитичного автора "Процесса" делается упрек в отсутствии тех представлений о законах материалистической диалектики, которыми Брехт сам руководствуется в жизни и творчестве. Потому, полагает Брехт, кафковские герои видят мир в чудовищно искаженном виде и испытывают по отношению к нему неукротимый страх. Такому психологическому состоянию кафковских персонажей, по мнению Брехта, соответствуют "безутешная серьезность и отчаянье во взоре самого писателя"³. Однако этот зазор между его собственной и кафковской мировоззренческими платформами не помешал Брехту объявить Кафку "единственным подлинно большевистским писателем"⁴.

Оставим пока в стороне разговор о свойственных самому Брехту идеологических искажениях, которые его, знатока марксистской диалектики, побудили к курьезному определению Кафки как пламенного, более того, "единственно подлинного" большевика, что с бесспорной очевидностью диалектически отрицается не только творчеством и личностью австрийского писателя, но и всей историей его вхождения в советское читательское пространство, куда он смог – в сопровождении нелепых обвинений,

казенных оговорок и многочисленных дымовых завес - посмертно прокрасться лишь в годы хрущевской оттепели, а в подобающем ему статусе канонического писателя литературы XX века – уже после развала СССР. Остановимся на стержневой, по утверждению Брехта, теме изумления у Кафки. Развивая этот тезис, Брехт сопоставляет кафковского К. со Швейком Гашека и приходит к выводу: первого удивляет все, тогда как второго не удивляет ничего. "Швейк, - воспроизводит его рассуждения Беньямин, - выявляет чудовищность бытия, в которое он поставлен жизнью, тем, что он ничто в этом бытии не считает невозможным. Он настолько изведal на себе беззаконие этой жизни, что давно уже никаких законов от нее не ждет. Кафка, напротив, наталкивается на закон уже везде и повсеместно; он, можно сказать, уже весь лоб себе в кровь разбил об этот закон... Это закон некоего нового порядка, под действием которого все вещи, в коих он выражается, скособочены, - закон, который искажает все вещи и всех людей..."⁵. За обрисованной здесь кафкианской картиной мира, передернутого эмоцией изумления, охваченного всеобщей деформацией пропорций и границ, представляющего привычные вещи в непривычном свете и, в конечном счете, деавтоматизирующего тривиальное будничное мироощущение, стоит та же образно-концептуальная матрица, что и за брехтовской теорией "эффекта очуждения", влияние которой отнюдь не ограничивалось радиусом действия внутри эпические драмы в виде соответствующих приемов или элементов декораций, а реализовывалось в одном из основополагающих для брехтовской поэтики принципов, функционировавших и в его драматургии, и в его поэзии, и в его прозе. Этот "принцип отчуждения" использовался Брехтом в целях разоблачения "истинного" положения дел и, следовательно, снабжался функцией возвещения "истины". В похожем ключе Брехт трактовал применение данного принципа и у Кафки, считая главным его

¹ Беньямин В. Из переписки с Гершомом Шоломом, с. 146.

² Беньямин В. Заметки. В кн.: Беньямин В. Франц Кафка. - Указ. изд., с.239

³ Там же.

⁴ Там же, с.238.

⁵ Там же.

результатом открытие нового мирового закона, обуславливающего странные метаморфозы действительности, в результате которых происходит утрата прежних смыслов и ценностей, а в конечном итоге – утрата и самой истины (по сути, перерождающейся в свою противоположность – в абсурд). Отсюда следует, что один и тот же "принцип отчуждения" нагружается противоположными функциями в творчестве Брехта (обнажение истинного смысла) и Кафки (обнажение отсутствия смысла). Однако при этом отмечается и их функциональная общность в моменте парадоксального открытия в привычном порядке вещей элементов "абсурда", "непорядка", "нелепицы".

В разговорах с Бенямином Брехт связывает изумление кафковского персонажа с характерной для Модерна культурно-исторической ситуацией отчуждения, обусловленным ею ужасом Кафки перед ростом больших городов и их "муравьиной организацией", внутри которой люди на разные лады отчуждают себя от совместной жизни. Именно эта предпосылка кафковского творчества, как полагал Брехт, несла в себе самый сильный профетический заряд, в максимальном своем выражении воплотившийся в романе "Процесс". В нем Кафка, по словам Брехта, предсказал не только само отчуждение, но и такие его формы, "как, например, методы ГПУ"¹, относительно которых Брехт, похоже, не питал иллюзий: "Во что может превратиться ЧК, хорошо видно на примере гестапо"². Довольно странные умозаключения для писателя-марксиста, осознававшего себя флагманом пропаганды СССР на Западе. Произнеси он их тогда же где-нибудь в пропагандируемой им стране – и не миновать ему чаши миллионов жертв "методов ГПУ". В подобных рассуждениях Брехт обнаруживает удивительную проницательность – удивительную для начала 30-х годов, когда маховик сталинских репрессий еще только запускался и мало кто даже внутри страны

мог понять его подлинную природу; удивительную для западной левой интеллигенции, информационно отрезанной от советской действительности и потому все еще лелеявшей надежды на положительный исход происходившего в СССР "исторического эксперимента"; удивительную и для убежденного марксиста, последовательно выступавшего на стороне социалистической идеи и решительно боровшегося против фашизма; удивительную и в собственно творчески-художественной перспективе: как писал в своей книге о Кафке Д. Затонский³, вскоре после окончания Второй мировой войны, когда Европа по-настоящему прочла Кафку, была предпринята попытка театральной инсценировки кафковского "Процесса", в которой персонажи, представлявшие судебную машинерию, появлялись на сцене то в мундирах гестапо, то в униформе служащих НКВД.

Такая проницательность фактически противоречит идеологическому ангажементу Брехта. Она обналичивает в его сознании "второе дно", свидетельствующее о естественном сопротивлении большого художника искусственным самоограничениям, навязываемым его же идеологическими обязательствами и политическими пристрастиями. Можно было бы здесь говорить о цинизме, которого Брехт, очевидно, не был-таки лишен (что, кстати сказать, и дало повод Гюнтеру Грассу в книге "Мое столетие" сделать цинизм доминантой образа Брехта, а сам этот образ – гротескным "двойником" Бенна, прослывшего чуть ли не главным циником немецкой литературы XX века.⁴). Можно, если бы не одно "но", всплывшее в беседах Брехта с Бенямином. В какой-то момент своих политико-литературных рефлексий над Кафкой Брехт заметил: "Решения он, однако, не нашел и от своего кошмара не очнулся"⁵. Это замечание выдает веру

¹ Там же, с.266

² Там же.

³ Затонский, Дмитрий. Франц Кафка и проблемы модернизма. – Изд. 2-е испр., М.: «Высшая школа», 1972. – 136 с.

⁴ Грасс, Гюнтер. Мое столетие. – М.: Изд-во АСТ – Харьков: «Фолио», 2001. – 336 с.

⁵ Бенямин В. Заметки, с. 274.

Брехта в существование такого "решения", под которым он подразумевал "практические выводы", направленные "на всеобщие беды, досаждающие человечеству"¹. Значит, Брехт верил в то, что владеет ключом к недостижимому для Кафки решению, и с высоты своей веры отграничивался от него как от писателя, лишенного благодати спасительного учения. Однако, полная правда состояла еще и в том, что он, как показывают его крамольные высказывания о советской власти, осознавал неполноту и несовершенство этого "решения", и что ему, несмотря на дарованный марксизмом исторический оптимизм, точно так же, как и Кафке, и некуда было "проснуться" от кошмара современной истории. Отсутствием такого решения маркированы (скорей всего, против художественной воли) лучшие рассказы Брехта, что и придает им поразительное созвучие с кафковской прозой.

Парадигма абсурда в малой прозе Брехта и Кафки

Возьмем для примера трагикирическую историю брехтовского Цезаря Малатесты ("Der Tod des Cesare Malatesta", 1924), к слову сказать, написанную в последний год жизни Кафки. В духе лучших кафковских рассказов она изображает лавинообразную "кару", обрушившуюся на голову доблестного правителя Цезаря Малатесты за его неудачную шутку о папе. Шутка эта, возможно, несколько резкая, но, в общем, вполне невинная, была произнесена им в доверительной приятельской беседе с человеком, который приходился папе родственником. Цезарь, гостеприимно принимавший его в своем доме, выпустил этот факт из виду, да и шутке, брошенной в разговоре исключительно ради веселого настроения, значения не придавал. Каково же было его удивление, когда спустя некоторое время помянутый родственник папы объявил ему войну и взял его город-крепость в осаду. Еще больше его изумил странный характер этой войны: избегая

каких-либо боевых действий, коварный враг с помощью элементарной "пропаганды" добился того, что все подданные Цезаря, вплоть до последнего слуги, покинули осажденный город. Оставшись один, Малатеста вынужден был играть навязанную ему роль узника собственной крепости, исключавшую все достойные выходы из ситуации – гибель в бою, отвоеванное или дарованное прощение, наконец, простое бегство, – и обрекавшую его на неотвратимую деградацию, имевшую своим итогом позорную капитуляцию и унижительную казнь. Этот рассказ, написанный словно нарочно для литературного иллюстрирования кафковского афоризма "Моя тюремная камера – моя крепость"², перекликается с целым рядом кафковских произведений, к числу которых относятся, например, "Преображение", где перед читателем предстает такой же узник собственного изгойничества, или "Нора", где изображается зверь, одержимый идеей защиты своей "крепости", или "В исправительной колонии", где герой-заключенный собственным телом и собственной смертью познает свою вину. Чисто кафкианским кажется и финал истории Цезаря Малатесты, откуда невозможно извлечь никаких других смыслов, кроме мысли о нелепой бессмыслице человеческого существования.

По-кафкиански самодостаточным и непреодолимым абсурдом веет и от брехтовских рассказов, обыгрывающих мотив иронии судьбы. Таков, скажем, рассказ "Четверо мужчин и покер, или Слишком много счастья – несчастье" ("Vier Männer und ein Pokerspiel oder Zuviel Glück ist kein Glück", 1926), в котором речь идет о дьявольски везучем молодом человеке, которого товарищи, подавленные триумфальным блеском его удачи, убивают не только из зависти, но и из инстинкта самосохранения. Такова новелла "Раненый Сократ" ("Der verwundete Sokrat", 1939), рассказывающая о комичном недоразумении, вследствие которого

¹ Там же, с.283

² Кафка Ф. Афоризмы, с.27.

легендарный философ был дважды удостоен звания героя: первый раз, когда в паническом страхе перед врагами он наступил на занозу и просто физически не смог бежать с поля боя, что очевидцы сочли проявлением недюжинной воинской смелости; а во второй раз, когда, будучи не в состоянии – по причине все той же занозы – принять почести, которыми его осыпали восторженные сограждане, он честно поведал приятелю о том, как все было на самом деле, за что опять же был назван храбрецом. Таков и рассказ "Изверг" ("Die Bestie", 1928)¹, в котором бывший белый генерал, прославившийся во время гражданской войны в России жестоким террором, а после ее окончания скрывающийся под маской скромного обывателя, с непревзойденной естественностью играет роль самого себя в снимаемом художественном кинофильме. Всюду в этих рассказах Брехт демонстрирует жизненные "ловушки", в которые попадают его персонажи, всюду он изображает героев как людей, – применим к ним метафору, адресованную Брехтом Кафке, – которые оказались под колесом истории; всюду он разоблачает абсурдную, лишенную какой бы то ни было конструктивной перспективы иронию судьбы.

Безысходность брехтовских сюжетов, их перетекание в тотальную иронию побудили Адорно вынести на отдельное рассмотрение "проблему концовки" у Брехта, явно противоречившую установкам ангажированного искусства. Под этой проблемой Адорно, собственно, подразумевал отсутствие смыслового пуанта в сюжетах Брехта или, говоря иначе, отказ Брехта от "разрядки смысла" (Г. Лукач), вследствие чего используемая им "открытая форма" приближалась к "дурной бесконечности" кафкианского типа, – неслучайно в рассуждениях философа неожиданно всплывает отождествляющее их сравнение: брехтовские произведения неспособны умереть, подобно кафковскому

охотнику Гракху². Пожалуй, одно из наиболее убедительных доказательств в пользу этого тождества (тем более ценного у Адорно, рассматривавшего Брехта и Кафку как антагонистов) составляет сравнение брехтовского рассказа "Солдат из Ла-Сьота" ("Der Soldat von Lao Ciotat", 1935) с кафковским текстом "Перед законом". В первом из них описывается покрытый бронзовой краской солдат, который в качестве живого памятника воинам всех времен и народов застывает на одном месте; во втором – изображается проситель, точно так же "навсегда" добровольно прикрепляющийся к скамье перед Вратами закона; оба произведения представляют собой самодостаточные, лишенные как сюжетного развития, так и финальной развязки зарисовки метафизического "замерзания" героев в неподвижной точке их равноценного умиранию существования. И хотя брехтовский солдат привязан к историческому контексту, а кафковский проситель не имеет каких-либо исторических маркеров, они производят впечатление братьев-близнецов, манифестирующих идею безысходного абсурда бытия.

Что касается практики обращения с историей в творчестве обоих писателей, тот тут требуется отдельный комментарий. На первый взгляд, можно было бы удовлетвориться констатацией того, что в данном аспекте Брехт и Кафка олицетворяют чистую противоположность, соответственно, исторического и аисторического мышления, накладывающего определенные отпечатки на создаваемые ими картины абсурда. Тем более, что и сам Брехт, по свидетельству Бенямина резко отграничивался от свойственного Кафке аисторизма, считая его существенным дефектом самого творчества писателя и его литературно-критических интерпретаций (в том числе – беняминовской). Причину этой исторической индифферентности Брехт, судя по записям Бенямина, видел в том, что для Кафки, сперва воспитывавшегося

¹ Между прочим, «Изверг» был награжден первой премией «Берлинской иллюстрированной газеты» в конкурсе на лучший короткий рассказ.

² Адорно, Т. В. Эстетическая теория, с. 216

не как "арийский" - именно так!, - а как еврейский мальчик, и позже формировавшегося как писатель в провинциальной и "крикливой" пражской среде, единственной реальностью могла быть только литература. Именно поэтому, считал Брехт, кафковское творчество так богато с литературной точки зрения и так "мало пригодно" для конкретных исторических ("практических") выводов: "Его образы ведь очень хороши. Что до остального, то это просто напускание туману и таинственности. И это хлам. Это то, что надо за ненадобностью отбросить. Это глубь без продвижения вперед"¹. По всей вероятности, здесь Брехт имел в виду избыток иносказательности, запутанной символики и фантастических элементов, затемняющих, по его мнению, реальность и придающих ей вид сновидческих фантазмов. Сам он, напротив, широко обращался к историческим персонажам, насыщая рассказы о них реалистическими сценками и живым историческим антуражем, вроде плаща Джорджано Бруно ("Плащ еретика") или сбитой Бэконом курицы ("Опыт"). Но, во-первых, все это у него включалось в параболическую структуру сюжета, где приобретало иносказательный смысл, более, конечно, прозрачный, чем у Кафки, но, тем не менее, тоже "зашифрованный" и тоже тяготеющий к сверхисторическим общечеловеческим иносказаниям (хорошим примером тут мог бы послужить тот же солдат из Ла-Сьота, в котором рассказчик видит воина времен Александра Македонского, Цезаря, Наполеона и прочих известных полководцев разных исторических эпох). Во-вторых, еще большой вопрос кто из двух писателей в большей степени игнорировал современную историческую реальность: Брехт, который в силу своих идеологических конвенций селектировал и фальсифицировал действительность, как это делали писатели-соцреалисты, или, напротив, Кафка, который, якобы погружаясь в фантомные игры фантазии, до такой степени верно схватывал суть современности, что даже неистовый

марксист от литературоведения Георг Лукач, после освобождения из-под румынского ареста заявил, будто теперь он знает, что Кафка – это писатель-реалист². И если так, то оба писателя "совпадали" в своем отношении к современной им действительности, которое включало в себя и элемент бегства от нее, и элемент погони за ней; при чем погони, активно эксплуатировавшей оба механизма ее мифологизации – как эксплицитный (Кафка), так и имплицитный (Брехт). И, наконец, в-третьих. "Практические выводы", к продуцированию которых применительно к творчеству своего пражского коллеги призывал Брехт, на самом деле столь же трудно извлекаются из его рассказов, как и из кафковских (этим, среди прочего, малая проза Брехта отличается от его драматургии, слишком четко и жестко детерминированной конкретными дидактическими задачами). Брехтовские рассказы, разумеется, стимулируют "мыслительную деятельность", как утверждал Адорно, но вместе с тем и ограничивают ее рамками чрезвычайно близкой Кафке парадигмы абсурда. Эта парадигма проявляет глубинные связи между двумя писателями, которые, несмотря на противоположно направленные векторы мировоззренческих исканий, разную степень развертывания присущих им критических импульсов и разную локализацию в современном им духовно-культурном ландшафте, разоблачали реальность, скрывавшуюся за фасадом утопий Модерна.

¹ Бенъямин В. Заметки, с.298.

² Более широко проблему фантастических деформаций исторической действительности в соцреализме и ее реалистического осмысления в модернизме рассматривается в «Эстетической теории» Т.В. Адорно (см., в частности, с. 459 указ. изд.)

"Антигона" Бертольта Брехта як творча інтерпретація драми Софокла

Ганько Ж. Л.
(Житомир)

У XX столітті до античних сюжетів зверталися досить часто. Трагедію Софокла "Антигона" брали за основу своїх п'єс П. Карваш (1961), Ж. Ануй (1942), Л. Пипков написав оперу "Антигона-43", Р. Вольфхарт зняв фільм "Берлінська Антигона", загалом у 40-70-ті роки з'являється близько десятка драм, опер, кіно- та телепостановок, які актуалізували в контексті сучасності давньогрецький образ героїні.

Не залишив поза своєю увагою образ Антигони і німецький драматург Бертольд Брехт, взявши за основу своєї обробки переклад німецького романтика Ф. Гельдерліна.

Дослідники творчості Брехта основну увагу приділяють його концепції "епічного театру". Так, зокрема у своїх працях О. С. Чирков, І. М. Фрадкін, В. Н. Ярхо обробку "Антигони" розглядають з позицій теоретичних засад епічної драми.

Бертольд Брехт намагається не відступати від сюжету античного автора, котрий продовжив міфологічне сказання про війну двох братів Етеокла та Полініка за владу у Фівах. У двобої вони загинули від рук один одного, а влада знову перейшла до Креонта – рідного дядька загиблих. Ставши царем, Креонт оголошує Полініка зрадником і забороняє ховати його тіло. Проте сестра вбитого юнака Антигона не може з цим змиритися і вночі, коли стражі позасинали, робить над тілом брата поховальний обряд. За однією з версій розлючений Креонт замурує її в печері, де дівчина й помирає від голоду. Таку коротку довідку дає нам антична міфологія [1:136 – 137].

Проте у Брехта головний конфлікт набуває дещо інших фарб. Про це вже на початку свідчить передмова до п'єси "Антигона", яка одразу налаштовує на сприймання античного сюжету як аналогію подій другої світової війни. Брехт стверджував, що в традиційному театрі життя видиме, але незрозуміле. У своєму

театрі для роз'яснення життя він використовує додаткові можливості сценічного часу, так з'являється авторський час, за допомогою якого дається оцінка подій. Автор на початку твору вводить читача у розпал останнього року війни: "Берлин, апрель 1945 года, рассвет." [2:117]. Дві сестри повернулися з бомбосховища додому, помітивши в шафі мундир, зрозуміли, що їхній брат став дезертиром. Проте радість від того, що хлопець зумів зберегти собі життя, була недовгою, згодом, перечекавши крики та шум за дверима, дівчата побачили брата, повішеного есесівцями на гаку. Сестри змушені зробити нелегкий вибір: врятувати брата чи не ризикувати життям. Перед такою ж дилемою на початку п'єси стоять Антигона та Ісмена. Далі перед читачем розкриваються події війни Давньої Греції. Ці два пласти часу взаємопов'язані у п'єсі Брехта.

Своєю передмовою, котра являє собою своєрідний "ефект відчуження", Брехт ніби дає початкову установку і одночасно кут зору на наступну дію. Він допомагає глядачу побачити актуальний бік морального конфлікту, зображеного у безсмертній трагедії Софокла, побачити в подіях, що відбуваються в давньому місті Фіви, зв'язок із сучасними німецькими проблемами [3].

На перших сторінках трагедії Софокл захоплено змальовує визвольну війну Фів проти аргосців, використовуючи високі епітети та порівняння:

Он на нашу страну для раздора пошел,

Приведен Полином, и, словно орел,

Он с пронзительным криком над ней пролетел,

Белоснежными скрытый крылами... [4:151].

Натомість у Брехта війна пронизує весь твір від початку до кінця, вона має загарбницький характер. Це війна, яку з

соромом будуть згадувати нащадки багатьох поколінь, засуджуючи своїх предків. З метою захопити залізорудні родовища, Креонт веде військо до Аргоса. Під час бою Полінік побачив під копитами коня тіло мертвого брата, і, жажнувшись, він тікає назад до Фів. Йому вже байдуже до війни, до батьківщини, до Креонтових стратегій, в його житті сталася чи не найбільша трагедія – на очах убили брата. Проте цар розцінює цей вчинок, як дезертирство і власною рукою вбиває зрадника. Нарешті перемога усміхнулась Фівам. Володар країни на radoщах велить усім святкувати і водночас розуміє, що не всі погоджувалися на війну, не усім до вподоби перемога, здобута на крові чоловіків та безутішному горі матерів, дружин, сестер і дітей миролюбних аргосців, впевнений, що знайдуться ті, хто буде підраховувати не трофеї, а людські втрати. Поряд з війною на чужій землі розпочинається внутрішня війна проти своїх громадян, Креонту потрібно очистити місто від незадоволених:

А казни мне, увы, сейчас нужны.

Очистить нужно город... [2:122].

Першими, хто наважився засуджувати дії царя та розкрити справжню сутність війни, були Антігона, Гемон та сліпий віщун Тіресій.

Антична Антігона й Антігона післявоєнного періоду мають чимало спільних рис: незламність духу, рішучий характер, для обох родинні цінності мають більшу вагу, ніж державні, героїням властивий підлітковий максималізм, який не прощає вагань сестри Ісмени, сприймаючи їх як зраду роду, обидві вони почувають себе чужими серед своїх. Проте Антігона Софокла оплакує свою долю, виправдовується перед народом та вкотре запитує у Креонта та богів, у чому вона винна:

Живая ухожу в обитель мертвых.

Какой богов закон я преступила?

Зачем – несчастной – обращать мне взоры

К богам, их звать на помощь, если я

Безбожной названа за благочестье?
[4:181].

У Антігони Брехта нарікання на долю відсутні, вона не сприймає жалю від народу, з почуттям власної гідності відповідає старцям:

Не говорите мне о судьбе.

Это я знаю. Говорите о том,

Кто меня ни за что убивает; с ним

Связана и судьба! [2:144].

Дівчина радить підтримати її, водночас цим підтримавши самих себе.

Я же советую вам помочь мне в моем злополучье

И тем самым себе. Ведь кто ищет власти,

Пьет соленую воду, остановиться

Он не может... [2:130].

Пророкує усім, кому страх скував вуста, таку ж участь, яка спіткала її: "Вчера мой брат был, сегодня я...", а завтра буде інший, хтось із них:

...Не думайте,

Что вас пощадят, несчастные.

Другие тела, рассеченные на куски.

В великом множестве лягут рядом

С непогребенным...[2:144].

Античній Антігоні глядач співчуває і разом з тим розуміє, що дівчина приречена на смерть. Слова брехтівської Антігони апелюють не стільки до почуттів, скільки до розуму. Автор ніби змушує глядача поставити запитання: "А що змінилося б, якби місто стало на захист дівчини?" Характерною рисою епічного театру Бертольда Брехта є те, що він показує життя в широкій історичній перспективі, допомагає глядачеві зрозуміти мінливий світ і самому змінюватись.

Повністю підтримує Антігону Тіресій. На відміну від античного твору у п'єсі Брехта досить зухвало поводить себе Креонт зі сліпим віщуном, зневажливо називаючи його "спесивый глупец", "старый брюзга", глузує з його пророцтв:

...видишь

То, чего нет, а столпов,

Что кругом вознеслись
победительно, -

Их ты не видишь.

... Праздников ты не любишь. Сразу

Всекие ужасы нам пророчишь [2:145
– 146].

Пророцтва Тіресія у Брехта ґрунтуються виключно на логіці та аналізі подій, для цього йому не обов'язково користуватися даром віщунства, варто лише поглянути назад і пов'язати минуле з сучасним. За допомогою простих запитань та лаконічних висновків старець з'ясовує, що війну ще не завершено:

Вижу, правда,

Лишь то, что и младенцу видно: что железа мало

В столпах победных, стало быть, на копья

Оно идет еще? Шьют кожухи для войска,

И значит, к осени войны не кончат?

Впрок рыбу вялят – значит, ждут зимы? [2:147 – 148].

Про майбутнє Тіресій залишає царю тільки здогадуватися:

Вот и взглянул назад я. Содрогнитесь,

Вперед взглянув [2:148].

У дискусії Тіресія з Креонтом найяскравіше виразилося прагнення Бертольда Брехта змусити глядача займати критичну позицію. Недомовленості віщуна, відкритий фінал сцени спонукають здогадуватися, а точніше робити логічні висновки про те, що буде далі.

Слова пророка не вплинули на Креонта, проте вони змусили замислитися старців. З цього моменту в інтерпретації Бертольда Брехта хор старців стає вже не просто нейтральним спостерігачем. Провокативні запитання та поради стають продовженням слів Тіресія: "Призови их домой, несчастный, пока не погибли!". Якщо у Софокла хор допомагає переконати Креонта, то у німецького драматурга герой залишається непохитним. Цар і далі продовжує думати над захопленням Аргоса і ніщо не може завадити його планам, навіть якщо доведеться вести війну зі своїми співвітчизниками, котрі завжди підтримували його:

Старцы

Нашими нас пугаешь, несчастный?

Неужто погонишь

Наших на нас?

Креонт

Я об этом

Посоветуюсь с сыном своим, Мегареем [2:152].

І Софокл, і Бертольд Брехт з самого початку зображують Креонта впевненим у своїй непогрішності, правильності, він не поступається своїми принципами. Проте Креонт у Софокла – людина зі своїми слабкостями, якій властиво помилятися і яка врешті-решт, пройшовши крізь усі нещастя, зізнається у своїй неправоті, схиляється перед богами. Креонт Брехта змінює своє рішення з корисливих міркувань, герой згоден випустити Антігону з печери, сподіваючись цим задобрити свого молодшого сина, який мав повести військо на захист Фів проти розгніваних аргосців.

Креонт хоче створити ідеальну наддержаву, у якій не повинно бути таких "недоліків", як Полінік, Антігона, Гемон, Тіресій, котрі є втіленням людяності, справедливості, живого гострого аналітичного розуму.

Креонт.

Дальше носа не видишь.

Божественный строй государства

Недоступен глазам твоим.

Антигона.

Может быть, он и божествен, однако, по мне, бы он лучше

Человеческим был, Креонт, сын Менекея [2:132].

"Божественный" лад держави Креонта нагадує тоталітарні ідейні задуми, які акцентують увагу не на відображенні реальності, а на популяризації штучно створеної картини світу. Повідомляють не так про сучасне, як про майбутнє, про те, що необхідно побудувати і в що потрібно свято вірити. Конструюючи образ майбутнього світлого життя, ідеологи тоталітаризму діють по принципу "спрощення" реальності, тобто схематизації живих соціальних та політичних зв'язків та пристосування дійсності до вже створених цілей та образів [5].

Новій державі не потрібні особистості з власними поглядами, що суперечать владі; хто наважиться цінувати

життя людське дорожче, ніж Батьківщину,
той – "ніщо":

Кому дороже жизнь, чем город
отчий,

Тот для меня не значит ничего
[2:122].

Це стосується і сина Креонта. Брехт додає в сюжет другорядного персонажа Мегарея – старшого брата Гемона. Мегарей особливої ролі в п'єсі не грає, проте образ його слугує для підкреслення цинізму та жорстокості Креонта. Цар замислюється про долю Гемона лише тоді, коли дізнається про поразку і смерть у війні старшого сина. Креонту насамперед потрібен полководець, який керуватиме військом і це пояснює його розчарування самогубством молодшої дитини:

Глядите, вот его одежда. Я-то думал,
Что за мечом иду. Ах слишком рано
Дитя мое погибло. Еще одно
сражение –

И Аргосу конец бы!... [2:156].

Осліплений бажанням збагатити Фіви залізною рудою та іншими здобутками, цар не помічає, що країна змінилася, у ній стало небезпечно для простих громадян, вони стурбовані своїм майбутнім:

Гемон

Знай: город наш уже среди войны

С ума сходил от страха перед тем,

Что принесет с собою мир зловещий
[2:138].

Народ виснажений боротьбою, люди не відчувають себе захищеними. Це простежується у розмові сторожа з Креонтом. Страж – у Софокла, хоч і має невисоке звання, проте зберігає власну гідність у розмові з Креонтом, не боїться відверто критикувати нерозумні вчинки царя:

Страж.

Увы! Как плохо, коль судья неправо
судит [4:158].

У Брехта бачимо переляканого сторожа, котрий стрімголов мчить повідомити недобру новину. І коли Креонт звинувачує його в корисливості та продажності, охоронець сам починає сумніватися у своїй порядності, ладен вивернути свій гаманець: а раптом він не пустий:

Боюсь я обвинений в лихоимстве,
Хоть и его из царских уст услышать
Не приведи судьба, и лучше дважды
Кошель свой вывернуть: а вдруг не
пуст, -

Чем рассердит Креонта
прекословьем [2:124].

В інтерпретації Брехта античної "Антигони" причиною порушення головною героїнею закону стають не стільки родинні почуття (як ми це спостерігаємо у Софокла), скільки політичні переконання: це війна не за країну, а заради вдоволення власних амбіцій однієї людини. Війна, яка врешті-решт має закінчитися поразкою. Автор досить вдало за допомогою давньогрецького сюжету відтворив тоталітарний режим сучасної йому Німеччини. Постійний контроль над життям кожного громадянина, який має на меті виховати "нову людину", віддану режиму, готову на будь-які жертви в ім'я суспільної справи, втілює у собі образ деспотичного Креонта. Його влада пригнічує будь-які прояви інакомислення, підкріплює свій авторитет формуванням "образів ворогів" (як внутрішнього, так і зовнішнього), які б відволікали увагу народних мас від промахів та невдач їхнього лідера та концентрували сили в досягненні намічених цілей, особливо в боротьбі з ворогами "народного щастя".

Література

1. Парандовський Я. Міфологія. Вірування та легенди стародавніх греків і римлян. – К., "Молодь", 1977. – 232 с.
2. Брехт Б. Обработки. – М.: Искусство, 1967. – 512 с.
3. Фрадкин И. Творческий путь Брехта-драматурга // http://lib.ru/INPROZ/BREHT/breht0_1.txt_with-big-pictures.html
4. Софокл. Трагедии. Перевод с древнегреческого Шервинского С. В. – М., Худ. лит., 1958. – 464 с.
5. Особенности тоталитарных идеологий и политического сознания // http://nicbar.narod.ru/theoria_politiki10.htm

Паратекстуальність брехтівської моделі історичної драми-хроніки

Закалюжний Л. В.
(Житомир)

Інтерес до художнього осмислення минулого в елизаветинській Англії (1558–1603) покликав до життя жанр історичної драми-хроніки, який за влучним висловом відомого радянського шекспірознавця Л. Пінського, став справжнім "театром Часу" [1]. Епізод драми, що відбувалася в процесі активного взаємопроникнення драматичного мистецтва та історіографії, набула своє логічного продовження у драматургії ХХ століття. М. Андерсон, Ф. Вольф, Б. Стейвіс, А. Міллер, В. Лаврентьев та ін., використовуючи зовні подібну форму елизаветинської (шекспірівської) історичної драми-хроніки, створили якісно новий тип драми, відмінний від "хроніки" кінця XVI – початку XVII століття. Появу нової жанрової моделі, в якій історія постає у формі параболи, покликаної через авторське історіософське осмислення минулого дати відповідь на актуальні питання "історичної сучасності", засвідчили брехтівські "Матінка Кураж" та "Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити".

Незважаючи на те, що Б. Зінгерман [2: 232], Дж. Стайн [3: 183], Т. Ходжсон [4: 106], О. Чирков [5: 65] й інші вчені розглядають шекспірівську та брехтівську історичну драму як споріднені явища, що існують в єдиній системі епіко-драматичних художніх координат, обидві жанрові моделі набувають своєрідних, властивих лише їм ознак. На відміну від шекспірівської моделі історичної драми-хроніки, яка, незважаючи на те, що естетично суб'єктивовані й художньо перетворені історичні реалії постають у ній як у життєподібних, так і в умовних формах, передбачає домінування факту над вимислом, історично достовірного – над відвертим авторським втручанням, брехтівська модель характеризується підкреслено суб'єктивним характером авторської інтерпретації історичних

фактів. Якщо шекспірівській історичній драмі-хроніці притаманна ілюзія збігу художньої картини історичного минулого з реальністю, то у Б. Брехта конкретно-історичний план служить не так предметом зображення, як предметом авторського осмислення. А відчутна авторська присутність покликана дати історіософське обґрунтування історії, відтворюваній на сцені та змусити реципієнта не переживати минуле, а спостерігати, вивчаючи й набуваючи історичного досвіду.

Унаслідок того, що брехтівська модель історичної драми-хроніки передбачає суб'єктивну художню реконструкцію та інтерпретацію об'ємного й складного історичного матеріалу, власне текст потребує різних форм і засобів вияву авторської інтенції.

Уже в Пролозі до шекспірівського "Генріха V" сконцентровано своєрідну естетичну програму автора, який сформулював основні принципи власного "театру історії". Драматурги XIX століття, звертаючись до жанру історичної драми-хроніки, також осмислюють та коментують власні тексти. Так, історичні драми-хроніки, що входять до "Драмованої трилогії" П. Куліша відкриваються прологами, які втілюють історіософську програму українського драматурга, актуалізують зв'язок сучасної письменнику епохи з подіями минулого й мотивують подальше розгортання подій в ідейній площині. А. Стріндберг, осмислюючи події національного минулого в циклі драм, які відображають історію Швеції протягом кількох століть, пише до них розлогі передмови, покликані пояснити авторський задум.

Однак лише брехтівська модель історичної драми-хроніки дозволяє реалізувати авторську історіософську концепцію не лише через власне текст, а й через систему приміток, прологів,

післямов і коментарів, винесених за його рамки, тобто – паратекстуальних елементів. До останніх, як відомо, Ж. Женетт, котрий уперше запропонував п'ятичленну класифікацію транстекстуальних зв'язків, зараховував заголовки, підзаголовки, повідомлення, епіграф, присвяту, передмову та післямову, замітки на полях, а також елементи, що стосуються оформлення книги [6: 3]. Саме в драмі, яка є гетерогенним утворенням, паратекст або так званий "рамочний текст" – як "довколастекстуальне" оточення, в якому зосереджено комплекс авторських оцінок і рефлексій, – набуває особливої ваги. Втім, на відміну від драми аристотелівського типу, в якій функцію паратексту переважно покладено на заголовочний комплекс і ремарки, епічна драма широко використовує можливості оповідних жанрів.

Створюючи власну модель історичної драми-хроніки, Б. Брехт спирався на шекспірівську традицію, на чому німецький драматург неодноразово наголошував як у теоретичних працях (статті "Різні принципи побудови п'єс", "Про Шекспіра" та ін.), так і в коментарях до "Матінки Кураж" (післямова, сценічна модель) і "Кар'єри Артуро Уї" (щоденник). Водночас зв'язок із історичними драмами-хроніками В. Шекспіра актуалізовано вже в заголовочному комплексі п'єс Б. Брехта. Так, починаючи з першого шекспірівського фоліо, видавці якого зарахували десять п'єс, написаних на матеріалі англійського минулого (три частини "Генріха VI", "Річард III", "Річард II", дві частини "Генріха IV", "Генріх V", "Король Джон", "Генріх VIII"), до історій ("histories"), в літературі склалася традиція називати історичні п'єси іменем центрального персонажа. І хоча В. Шекспір, безумовно, створив не драматизовану історію англійських монархів, Х. Д. Граббе ("Наполеон, або Сто днів"), Г. Бюхнер ("Смерть Дантона"), О. Пушкін ("Борис Годунов"), О. Островський ("Дмитро Самозванець і Василь Шуйський" та ін.), П. Куліш ("Байда, князь Вишневецький" та ін.),

А. Стріндберг ("Ерік XIV"), М. Андерсон ("Тисяча днів Анни Бoleйн" та ін.), Б. Стейвіс ("Людина, яка ніколи не помре. Драма про Джо Хілла") та інші драматурги XIX-XX століть згадану традицію закріпили. Іноді, як у випадку із заголовками трагіфарсів А. Жаррі "Убю-король" і Ф. Дюрренматта "Франк V", алюзія на шекспірівські "хроніки" виконує пародійну функцію.

Заголовочні комплекси "Матінки Кураж" і "Кар'єри Артуро Уї" Б. Брехта, таким чином, є своєрідними інтекстами, які дозволяють співвіднести обидві драми із шекспірівським "театром Часу". Зокрема, коментуючи в розмові з Ф. Вольфом підзаголовок "Матінки Кураж" – "Хроніка з часів Тридцятилітньої війни", який містить у собі "пам'ять" жанру, Б. Брехт зауважує, що "позначення "Chronik" приблизно відповідає в плані жанру позначенню "History" в елизаветинській драматургії" [7: 129]. Це, своєю чергою, дозволяє драматургу створити "другий рівень очуження", який у тексті міг бути реалізований через ремінісценції, алюзії та цитати з В. Шекспіра.

Особливої ваги цей зв'язок набуває в написаній "кульгавими" ямбами "Кар'єри Артуро Уї", одним із прототекстів якої є шекспірівський "Річард III". Оповідник, котрий з'являється в Пролозі п'єси, стилізованому під прологи елизаветинської драми, пропонує переглянути "Страшну і криваву Історичну гангстерську виставу" [8: 9], а згодом додає: "Тут Річарда третього згадає кожен І його криваву добу. Та однак Стільки крові ще світ не бачив Від часів Червоної й Білої Рожі!" [8: 11], коментуючи появу на сцені самого Уї. У сцені сьомій Артуро вдається до послуг Актора, що "погорів на Шекспірі" та вчиться в нього ходити, стояти й промовляти, "як у Шекспіра". Крім того, саме у Пролозі п'єси, фабула якої безпосередньо не відображає подій реальної історії, автор наголошує на її достовірності та історичності:

Та все, що побачите ви сьогодні, –
Щира правда, не вигадка новомодня,
Все достеменне і все реальне,

Ні слова не змінено тут спеціально.

Історія наша скрізь добре відома,

Кожен у світі з нею знайомий [8: 11].

"Гангстерська історія", навмисно подана автором у пародійно-гротескному ключі, є алегорією на відомі події історії Німеччини 30-х років минулого століття. Драматург свідомо знижує історію приходу Гітлера до влади в Німеччині й аншлюсу Австрії, надаючи їм характеру гротескного фарсу й створюючи, таким чином, власну, альтернативну історію. Прикметно, що в щоденнику за дванадцять квітня 1941 року Б. Брехт занотував: "Хочеться написати щось зовсім ніде й ніколи не поставлене на театрі: "Уї. Друга частина: Іспанія, Мюнхен, Польща, Франція" [цит. за 9: 282], вкотре наголосивши на неприхованій алегоричності п'єси. Написи, що коментують шістнадцять із сімнадцяти сцен, на які поділено п'єсу, також надають істинного історичного сенсу фарсам, що розігруються на кону, адже "сцени вигадані, алегоричні за своїм характером, очужують історичний коментар" [5: 67].

Художній експеримент, до якого Б. Брехт вдався в "Кар'єрі Артуро Уї", перенісши конкретні історичні реалії, причому в даному випадку впізнавані реалії нещодавнього минулого, в новий несподіваний контекст, реалізувавши через неприховану алегоричність ефект очуження, принципово відрізняє п'єсу від попередньої "хроніки". Навіть написи, що, як і в "Матінці Кураж", утворюють своєрідну хроніку подій, драматургом подано не на початку, а наприкінці сценічних епізодів, яким вони надають історичного сенсу. Таким чином, "Уї" – п'єса-притча, написана з метою зруйнувати звичайне небезпечно шанобливе ставлення до великих убивць", за зізнанням самого Б. Брехта [10: 441], набуває параболічного характеру, відмінного, однак, від параболічності "Матінки Кураж". Адже для неї, як уже було зауважено, властивим є "другий рівень очуження", пов'язаний із відтворенням у структурі п'єси структури шекспірівського "Річарда III". Невипадково щодо постановки "Кар'єри

Артуро Уї" Б. Брехт зазначав: "Щоб події набули того значення, яке вони, на жаль, мають, п'єса має бути поставлена у високому стилі; найкраще – з відчутними ремінісценціями із **єлизаветинського театру...** (підкреслення наше – Л.З.)" [10: 442].

У "Матінці Кураж" конкретно-історичний план пов'язаний із достеменним відтворенням драматургом подій Тридцятилітньої війни (1618–1648) за допомогою складної системи написів на початку кожної сцени, ремарок, зонгів і реплік дійових осіб. Написи, які відкривають дванадцять епізодів п'єси, історизують дію, представляючи її такою, що вже відбулася. Б. Брехт вдало використовує літописну форму, стилізуючи їх під хроніку подій – об'єктивізовану, однак не позбавлену авторської присутності, що виявляється, насамперед, в авторській іронії, яка полягає в зіставленні подій різного, на перший погляд, історичного масштабу: "Весна 1624 року. Командувач Уксеншерна вербує в Даларне військо для походу на Польщу. У маркітантки Анни Фірлінг, відомої під прізвиськом матінки Кураж, забирають сина" [11: 354], або: "Минуло два роки. Війна поширюється на все нові краї. Не спиняючись, маленький фургон матінки Кураж колує по землях Польщі, Моравії, Баварії, Італії і знов повертається в Баварію. 1631 рік. Перемога Тіллі під Магдебургом коштує матінці Кураж чотирьох офіцерських сорочок" [11: 391]. Таким чином, написи готують епізод п'єси, в якому автор зіштовхує дві діаметрально протилежні, взаємовиключні точки зору на конкретний історичний факт і на історію загалом – офіційну, представлену священиком, та альтернативну, виразником якої є матінка Кураж:

Священик. Це кладуть у могилу командувача. **Історична мить.**

Матінка Кураж. Для мене це тому **історична мить**, що моїй дочці лоб розтяли (підкреслення наше – Л.З.)" [11: 400].

Як бачимо, шекспірівські прологи Б. Брехт змінив написами, які, розташовані

на початку або ж наприкінці кожної сцени, є своєрідними історичними коментарями, звітами стосовно подій, які розгортаються на сцені. Таким чином, змінюється й сама функція такого "прологу", який у В. Шекспіра пов'язував окремі епізоди, повідомляючи глядача про події, що минули поза сценою, а також виражав авторську позицію до зображуваного. Б. Брехт свідомо обирає об'єктивний, "хронікальний" стиль викладу, надаючи написам безсумнівного історичного характеру. Крім того, вони виконують у брехтівських п'єсах і важливу функцію, пов'язану з ефектом очуження, – події, відтворені на сцені, мають очужувати історичний коментар до них. Однак саме в них сконцентровано власне історичний, "хронікальний" матеріал, який розгортається в повнокровні художні картини в ході його сценічного втілення. Тож сценічна дія в даному випадку має розшифрувати стислу, згорнуту хроніку подій, представивши її за допомогою контрапункту. Причому, і в "Матінці Кураж", і, тим більше, в "Кар'єрі Артуро

Уї" жодної історично значимої події безпосередньо в дії не представлено – лише опосередковано, через репліки-коментарі дійових осіб. Реальну, живу історію ми бачимо очима її безпосереднього учасника, який зазвичай сприймає події по-іншому, ніж їх представлено в офіційній версії.

Таким чином, історичні драми-хроніки Б. Брехта набувають багаторівневої структури внаслідок своєрідної рамкової побудови й активної ролі паратекстуальних і метатекстуальних компонентів. Саме включення художніх текстів у автоінтерпретаційний дискурс, в межах якого вони існують й осмислюються за допомогою складної системи прологів, ремарок, післямов, приміток, коментарів, літературно-критичних статей, зрештою – сценічних моделей, дозволяє розглядати не лише два типи – шекспірівський і брехтівський, а й дві моделі жанру історичної драми-хроніки.

Література

1. Пинский Л. Театр Времени (Поэтический историзм Шекспира в хрониках и "Юлии Цезаре") / Л. Пинский // Вопросы литературы. — 1965. — № 6. — С. 125—148.
2. Зингерман Б. Очерки истории драмы 20 века : Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй / Б. Зингерман. — М. : Наука, 1979. — 392 с.
3. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Книга 3 : Експресіонізм та епічний театр / Дж. Стайн ; пер. з англ. О. Дзера. — Львів : Вид-во ЛНУ імені Івана Франка, 2004. — 288 с.
4. Hodgson T. Modern Drama from Ibsen to Fugard / T. Hodgson. — London : B. T. Batsford, Ltd, 1992. — 244 p.
5. Чирков А. С. Эпическая драма (проблемы теории и поэтики) / А. С. Чирков. — К. : Вища школа, 1988. — 160 с.
6. Genette G. Palimpsests: Literary in the Second Degree / Gerard Genette [translated by Channa Newman and Claude Doubinsky]. — Lincoln, NB: University of Nebraska Press, 1997. — 492 p.
7. Вольф Ф. Разговор с Брехтом / Фридрих Вольф ; пер. с нем. // Вольф Ф. Годы и люди / [сост. и авт. предисл. В. Н. Девекин; коммент. А. А. Гугнина]. — М. : Прогресс, 1988. — С. 129—132.
8. Брехт Б. Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити / Бертольт Брехт ; [пер. з нім. В. Митрофанов]. — К. : Дніпро, 1978. — 184 с.
9. Копелев Л. Брехт / Л. Копелев. — М. : Молодая гвардия, 1966. — 432 с. — (Серия биографий : "Жизнь замечательных людей" : вып. 3 (420)).
10. Брехт Б. Из дневника Брехта. К пьесе „Карьера Артуро Уи, которой могло не быть” / Бертольт Брехт ; пер. с нем. Б. Заходер // Брехт Б. Театр : Пьесы. Статьи. Высказывания : в 5 т. / [общ. ред. Е. Сурков, В. Топер, И. Фрадкин]. — М. : Искусство, 1964. — Т. 3. — С. 436—442.
11. Брехт Б. Матінка Кураж та її діти / Бертольт Брехт ; пер. з нім. М. Зісман // Брехт Б. Копійчаний роман. Матінка Кураж та її діти. Кавказьке крейдяне коло : роман та п'єси / [пер. з нім. Ю. Лімняк, М. Зісман, В. Митрофанов ; передм. Д. Затонського]. — К. : Дніпро, 1987. — С. 353—423.

**Біля витоків драматургії Брехта. "Театр та соціалізм" Я. Васермана:
спроба попередньої філологічної інтерпретації
маловідомого академічного тексту на їдиш**

Зорницький А. В.
(Житомир)

Вивчення життя та творчості Б. Брехта, беручи до уваги загальну кількість праць з даного питання, поступово перетворюється на одну з таких синкретичних дисциплін як, наприклад, шекспірознавство, шевченкознавство, пушкіністика. Широко відомо, що в межах наукових студій такого типу провідними є здебільшого два напрямки досліджень: архівний пошук (текстологічні та біографічні розвідки), а також студії з теорії літератури або компаративістики, які, окрім своїх специфічних завдань, спрямовані на осмислення творчого доробку відповідного митця в загальнолітературній системі координат.

Інколи, однак, виділяють іще один шлях, який умовно називають "філологічним", і з приводу якого російський філолог-класик М.Л. Гаспаров дуже влучно зазначав, що "в картинах Рубенса ми цінуємо не лише його зусилля, але й зусилля всіх тих незліченних художників, які не вибилися в Рубенси" [1: 100]. Інакше кажучи, прихильники даного підходу тлумачать феномен творчості як явище принципово колективне, орієнтоване на спадкоємність та наступність творчих зусиль багатьох поколінь креативних особистостей. А отже, поряд із двома вищезгаданими підходами до вивчення мистецької спадщини найвидатніших авторів, "філологічний" напрям дослідницької роботи також має свою чітко виражену специфіку. В межах останнього досліджується не лише "текст" (у найширшому, семіотичному розумінні даного терміна), але й, у першу чергу, "контекст" подібного "тексту", що добре проілюстрував у передмові до своєї книги "Плутарх та антична біографія" інший відомий філолог-класик С.С. Аверинцев:

"Ми знаємо заздалегідь: Плутарх повинен був якось відштовхнутися від інерції своєї епохи та від інерції свого жанру... Але як з'ясувати динаміку цього відштовхування? Очевидно, ми не зможемо цього зробити, якщо будемо ... описувати творчість Плутарха лише у її співвідношенні з собою ж та з вічними законами літератури. Ми не зможемо зробити цього, якщо будемо ... співвідносити Плутарха з його добою та його жанром лише як "представника" того й іншого... Залишається єдиний шлях – ... накласти силует на фон та поступово відстежувати контур, який відділяє його від фону" [2: 7].

Навряд чи існує необхідність пояснювати, що завдання такого масштабу стосовно творчої особистості Брехта потребує комплексних та довготривалих зусиль великої кількості фахівців із різних сфер гуманітарної науки, а тому є в принципі нездійсненним у межах даної статті. Натомість ми ставимо собі за мету окреслити окремих і, можливо, ненайважливіший елемент історико-культурного контексту брехтівської теоретичної думки. Безпосереднім об'єктом нашого вивчення є неоднорідна за жанром та маловідома широкому загалу науковців праця Я. Васермана "Театр та соціалізм", яку було видано 1921 року у Варшаві мовою їдиш. З огляду на неможливість проаналізувати в межах статті те, для висвітлення чого автором знадобилася монографія, предметом дослідження є лише ті судження науковця, які видаються нам найбільш співвідносними – хронологічно або за змістом – з відповідними елементами тієї системи ідеологічних настанов, естетичних принципів та художніх прийомів, яка поставала саме на межі 10-х – 20-х рр. XX ст. і відома всьому світові як

епічний театр Б. Брехта. За ходом аналізу подібних паралелей ми свідомо обмежуємо себе викладом, у першу чергу, поглядів Васермана, вважаючи брехтівські варіанти останніх достатньо добре дослідженими і лише спорадично вдаючись до аналізу декларацій або ж принагідних висловів німецького драматурга із відповідного приводу. Натомість ми прагнемо якомога рельєфніше подати теоретичні положення польського автора, залишаючи наступним дослідникам можливість зробити з них власні висновки та провести власні паралелі, оскільки вважаємо, що твір Васермана в багатьох відношеннях постає як цінне свідчення щодо особливостей контексту (у вищезгаданому розумінні) тієї епохи, яка породила творчу особистість Брехта, хоча й не лише її.

Наукова постать Якова або ж Янкева Васермана (יעקב וואסערמאַן, 1880 – 1942) – його не слід плутати з німецьким письменником Якобом Вассерманом (Jakob Wassermann, 1873 – 1934) – становить суцільну загадку, оскільки будь-які дані про життя та професійні здобутки даного автора однаково відсутні в Єврейській енциклопедії, Британській енциклопедії, Короткій літературній енциклопедії, а також у будь-яких інших довідниках, які нам вдалося переглянути. Єдина згадка про нього, наскільки нам відомо, міститься серед матеріалів Електронної бібліотеки Стівена Спілберга (Steven Spielberg digital library), звідки й був запозичений досліджуваний текст. А отже, найбільш адекватним шляхом хоча б дещо конкретизувати духовний портрет автора залишається по можливості всебічний та безсторонній аналіз об'єкта нашого вивчення – книги Я. Васермана "Театр та соціалізм" (תיאטר וסוציאליזם).

Твір Я. Васермана написано на старому варіанті їдиш, який сьогодні називають "хасидським" ("וואך" замість "האָך", "ווי" замість "האָ" тощо), з приводу чого автор спеціально зазначає у передмові: "Що ж стосується орфографії, то ми майже повністю зберігаємо стару, оскільки не бажаємо примножувати той

хаос, який уже й так існує" [3: 2]. Характеризуючи особливості даного варіанта їдиш, сучасний англійський дослідник Д. Кац зазначає: "Він дуже схожий на орфографічну норму преси, яка найпомітніше відрізняється від сучасного стандарту збереженням написання "німих" літер, а також рядом інших рис, які, парадоксальним чином, були запозичені з сучасної німецької мови противниками традиціоналізму та поборниками Просвітництва, а пізніше ще більш радикальними діячами революційних партій (виділення наше – А.З.)" [4: 21]. Сукупна кількість гебраїзмів у тексті порівняно невелика, а правильність їх написання подекуди досить спірна, що, з огляду на солідний рівень фахової компетенції та загальної ерудиції Васермана, дозволяє зробити припущення про поверхове або ж доволі призабуте знайомство автора з традиційними релігійними книгами, які й складали хрестоматійний блок тогочасної літератури на ївриті.

"Задля економії місця" автор не наводить посилань, що унеможливорює комплексний аналіз кількості та якості залучених наукових джерел, однак окремі фрази з тексту дають можливість зробити висновок про достатню ознайомленість автора навіть із неспецифічно літературознавчим або театрознавчим науковим життям його доби. Так, описуючи умови життя первісної людини, Васерман апелює до результатів польових досліджень знаного американського антрополога Франца Боаса, які були викладені в його цілком академічній праці "The Central Eskimo" (1888), хоча ознайомитися з нею у Варшаві тих років було, ймовірно, досить непросто. Згадки ж про власні статті попередніх років свідчать на користь гіпотези про можливість хоча б фрагментарної театральнo-критичної діяльності Васермана, причому не обов'язково фахової. Згідно з написом на обкладинці, "Театр та соціалізм" було "видано за кошти автора", а тому ймовірним видається припущення щодо філантропічного або ж агітаційного характеру видання, а отже й

несистематичного, принагідного характеру дослідницької діяльності театрознавця.

Не менш двоїстим, внутрішньо суперечливим є і жанр аналізованого тексту, в межах якого співіснують принаймні дві виразні тенденції. З одного боку, в передмові до основного корпусу праці Васерман пояснює складність обраного завдання тим, що "театр як наукова проблема взагалі слабо вивчений з позицій історичного матеріалізму" [3: 2], а отже декларує загальнотеоретичний, фундаментальний характер пропонованого дослідження. З іншого боку, окремі підпункти або навіть розділи книги носять виразно публіцистичний характер, а риторика авторських суджень стає ближчою до газетної полеміки, ніж до академічної дискусії. Зважаючи ж на бажання автора писати, перш за все, зрозуміло (що можна пояснити об'єктивно невисоким рівнем освіти пролетарського читача тих часів), в тексті нерідко зустрічаються стилістичні недоречності, навіть відверто курйозні моменти. Так, територія материкової Греції описується Васерманом з усією можливою наочністю як "не більша за середньої величини російську губернію", для опису основних мотивів трагедій Есхіла залучається біблійний вираз "око за око", що видається тим більше дивним з огляду на широкий обсяг проаналізованого автором матеріалу (приклади з творчості Еврипіда, Шекспіра, Г. Ібсена, Е. Золя, Б. Шоу, Л. Толстого, А. Чехова, Л. Андрєєва, театрального життя Відня та Лондона тощо). Можливо, не надто сподіваючись на іншу нагоду, дослідник намагався сказати якомога більше для якомога ширшого кола читачів у межах єдиного тексту, на користь чого і свідчать, скоріше за все, вищезгадані дескриптивна та прескриптивна наративні тенденції.

Праця Я. Васермана складається з шести різних за обсягом розділів, які покликані висвітлити історію драматичного мистецтва та театру від найдавніших часів до моменту виходу книги, а потому й спрогнозувати найбільш перспективні, історично найвірогідніші шляхи їх подальшого розвитку. Автор

детально розглядає театральне життя античності, Ренесансу, Просвітництва та сучасного йому історико-культурного періоду. Епіграфом до книги цілком могли б слугувати відомі слова Брехта: "Для нашої епохи характерно, що драма повинна глибоко проникати в політику: а) в політику театру б) в політику суспільства" [5: 31]. Дослідник аналізує антропологічні, конкретно-історичні, соціально-політичні корені театральних дійств різних народів та епох, намагаючись виокремити магістральні шляхи їхнього розвитку, які, за логікою автора, невіддільні від діалектико-матеріалістичного тлумачення історичного процесу, а відтак і від класової боротьби, революційних рухів та їх художньо-естетичного відображення. Критикувати такий підхід надзвичайно легко, як не важко вказати й на обмеженість власне естетичного аналізу залученого матеріалу, наявність якої Васерман і сам визнає: "Книга написана як етюд – чіткими лініями, в загальних рисах; тут повністю відсутні тонкі, вишукані штрихи, деталізація, яка уможливила б спеціальне й точне висвітлення доробку певного автора або ж певної епохи" [3: 2]. Набагато важче, однак, залучити інший підхід: спробувати проникнути "по той бік" фразеології автора та помітити не найслабше, а найсильніше в досліджуваному тексті, адже саме в межах такого підходу, на нашу думку, і можна розгледіти ті ідеї, міркування чи хоча б натяки, які і виправдовують наше звернення до теоретичної спадщини Я. Васермана.

Вже перше речення основного тексту книги формулює провідну тезу автора щодо витоків та походження театрального мистецтва, яка цілком може зацікавити сучасного дослідника: "Театр є найдавнішим із відомих нам видів мистецтва" [3: 3]. Цей вислів звучатиме не так хрестоматійно, якщо зважити на загальнонауковий контекст доби, який Васерман і аналізує нижче: "Подібний підхід є новим, і більшість дослідників усе ще вважають, що театр виник пізніше, в ході зведення воедино елементів лірики та

епосу. Саме останню думку ми й зустрінемо всюди, майже в усіх довідниках та історичних розвідках" [3: 3]. Науковець, натомість, не лише не погоджується з таким розумінням витоків театрального мистецтва, але й узагалі відмовляє давньогрецькій культурній спадщині у праві вважатися єдиним історичним прототипом усіх відомих форм європейського мистецтва (чи не приховано саме тут якусь частину тієї прикметної для ХХ ст. "антиеллінської" кампанії, результатами якої стали спочатку неаристотелівська драма, а в подальшому й уся неміметична та некатарсична література постмодернізму)? "Донедавна", – пише Васерман, – "всі вбачали в Греції не лише батьківщину нашого театру, але й джерело всієї нашої духовності, а тому співали еллінам серенади. Сьогодні ж, завдячуючи нотаткам мандрівників про життя нецивілізованих та напівцивілізованих народів та порівняльному аналізу подібних описів, ... вчені дійшли висновку про те, що всюди можна спостерігати приблизно ті ж самі зародки театру, драми, як і культури взагалі. Висновки подібних досліджень відкривають новий світ, з огляду на що греки та й ми, євреї, – перші монополні власники мистецтва, а другі монотеїзму, – втрачаємо цінність як батьки культури, тоді як на перший план висуваються нові, незнайомі народи" [3: 3-4]. Теорію ж давньогрецького походження театру дослідник вважає неприйнятною, перш за все, з ідеологічних міркувань, називаючи її "виправданням індивідуалістичного аристократизму та ворожості до народних мас" [3: 4]. Натомість зародження та еволюція театру уявляються авторові невіддільними від еволюції людини як виду, що детально аналізується на більш ніж сорока сторінках книги, вдумливе прочитання яких дає можливість провести досить виразні паралелі з хрестоматійною для гуманітаріїв ХХ століття працею Й. Гейзінги "Homo Ludens".

З огляду на мету нашого дослідження, найбільший інтерес викликають останні розділи книги. Основними естетичними явищами

нешодавнього минулого автор вважає натуралізм та модернізм, причому другий тлумачиться як реакція на перший, а спільним для обох соціально-економічним фундаментом постає технічний прогрес, з поступу якого закономірно виникає новий культурний простір – велике місто. Цікаво відзначити, що за Васерманом історично безпрецедентним явищем є не тільки мегаполіс як такий, але і його мешканці: "Нове матеріальне оточення ... обумовлює розвиток нової духовної організації. В нас виникає шосте чуття – здатність тонко відчувати час та простір. Цих якостей не мав індивід епохи Відродження або ж Французької буржуазної революції. Вони є нічим іншим як продуктом урбаністичного життєустрою, оскільки машинне виробництво вимагає точності, а життя серед кам'яних будинків перетворює людину на спостережливого реаліста" [3: 107-108]. Саме ця закономірність, на думку автора, і породжує фотографічну поетику натуралізму, його прагнення до точності представлення зображуваних подій: "Жоден з сьогоденних митців не дозволить собі цим нехтувати, змальовуючи історію так, як робив це, наприклад, Шекспір, у якого чехи живуть на березі моря, або ж як Рембрандт, чий біблійні "отці" одягнені у важкі оксамитові камзоли, які придбано в голландських крамарів XVII століття" [3: 108].

Творчість усіх тогочасних драматургів видається дослідникові невіддільною від життя великого міста, проте алгоритм подібного зв'язку він розуміє досить специфічно. "Майже всі сьогоденні драматурги", – зазначає Васерман, – "походять з провінції... До шуму залізниць та гудків фабрик ... вони прислухалися з дому. І там, ... у тихих патріархальних домівках своїх поважних та обмежених батьків мріяли вони про славу та визнання, які неодмінно здобудуть у великому, вимощеному золотом місті, – однак пережили розчарування. Горді індивідуалісти просто загубилися у великому місті, нікому не було до них діла... і замість того, щоб піднятися на омріяний трон, вони змушені були низько вклонитися прозаїчному

золотому тільцю, тулитися в мансардах та вмирати з голоду... Вони опинилися на роздоріжжі, оскільки економічно належали до пролетаріату, проте духовно – до аристократії. Тому й вирізняються сьогоднішні драматурги такими карколомними стрибками від одних крайнощів до інших" [3: 111]. Звісно, наведені слова не можна беззастережно віднести на адресу Брехта, однак деякі паралелі все ж упадають в око: добре досліджені і провінційне походження драматурга, і складні стосунки з батьками, і злиденна божественна юність, і естетичний екстремізм ранніх художніх експериментів драматурга.

У власне театральному вимірі проблеми ключову відмінність між сценічною практикою натуралізму та модернізму Васерман вбачає, перш за все, у фігурах лідерів – у першому випадку, режисера, а в другому – актора. "Новий театр", – пише дослідник, – "порівнюють із сьогоднішньою фабрикою. І там, і там головну роль відіграє машина" [3: 114]. А фігура режисера в такому контексті тлумачиться автором як функціональний еквівалент головного інженера, "голова театрального організму" (*הראש של התיאטרון* "המנהל"). "Для сьогоднішнього режисера актори важать не більше, ніж предмет умеблювання, ніж маленьке коліщатко великої машини" [3: 114], – зазначає Васерман. Цікаво відзначити, що зовнішні атрибути натуралістичної драми він описує досить докладно ("...справжні тварини, вікна, балки, справжній дощ, сніг, ліс, денне світло та місячне сяйво" [3: 113], актори імітують справжню вимову різних соціальних верств, зникають "довгі, марудні монологи" [3: 114], кількість актів скорочується до трьох тощо), згадуючи попередньо відому фразу Е. Золя про необхідність появи особистості, яка нарешті зробила б для драми те, "що Бальзак зробив для роману" (виділено нами. – А.З.) [3: 113]. Васерман не вживає слова "епічний", проте, фактично, вважає, що в межах тогочасної сценічної практики риторичне запитання-побажання французького корифея натуралізму вже знайшло своє втілення. І хоча значення

подібного "перегукування думок" не варто перебільшувати, доцільно порівняти підхід польського автора із аналізом здобутків натуралістичної драми у Брехта. Останній, згадаймо, вважав, що саме натуралізм "породжує епічну форму театру" [5: 55], а також висловлював упевненість у тому, що "натуралістична драматургія запозичила з французького роману життєвий матеріал і одночасно епічну форму" [5: 56]. "Сучасна ж драматургія", – веде далі Брехт, – "запозичила лише останню... Разом із цією епічною формою зображення вона сприйняла і той елемент повчання, який уже містився в натуралістичній драматургії, однак нова драматургія вперше надала йому самостійного значення лише тоді, ... коли вона застосувала цю форму для зображення реальної дійсності" [5: 56]...

Всеволод режисера викликає цілком природний протест, з якого і постає, за Васерманом, сценічна поетика модерністського театру, заснована, перш за все, на зусиллях актора та драматурга. При цьому художньо-комунікативні функції технічних засобів та режисерських знахідок перебирає на себе слово: "Побачивши, що... машина поглинає його індивідуальність, він (актор – А.З.) підняв бунт, підбурюючи до цього й драматурга, якого взявся агітувати за владу слова, ... силу людського голосу, за музику мови, – ось чому останнім часом ми спостерігаємо такий бурхливий розвиток риторики" [3: 124]... Проте успіх подібних спроб видається дослідникові досить сумнівним. Натомість він відверто констатує наявність кризових явищ у царині акторського мистецтва його доби: "... яку б ненависть не відчував модерністський фантаст-екстреміст до натуралізму, закривавлене тіло останнього все одно лежить в нього під ногами, бо така вже наша психіка, – і те ж саме відбувається з актором. Натуралізм учив актора пильно спостерігати за життям, вдивлятися в те, що його оточує, копіювати рухи, жести, вимову різних людей і створювати характери, побудовані на таких мікроскопічних спостереженнях. Актор-модерніст на перше місце ставить

інтуїцію, на вогні якої він і переплавляє всі деталі в єдине ціле. Однак інтуїція – це не та річ, яку можна збудити в собі коли заманеться, а тому його засмоктує все та ж рутина, яку так підкреслював натуралізм. Це і є ті дві крайнощі, в які впадає сьогоднішній актор, і з яких він ніяк не може вибратися" [3: 124-125].

Цікаво, що вихід з такої ситуації Васерман, до певної міри, вбачає у появи кіно (на той час іще німого): "Натуралісти навчили нас правильно розуміти роль оточення, а модерністи – передавати серію вражень. Кіно запозичило обидва підходи та перетворило їх на один" [3: 130]. Батьком кінодраматургії дослідник називає М. Метерлінка, оскільки в своїх пізніх творах драматург "приходить навіть до висновку, що грати можна й без акторів, за допомогою маріонеток", а також тому, що в них "увагу глядача зосереджено не на психології героїв, а на декоративних моментах, на пластиці" [3: 130]. Однак розвиток кінематографу, на думку автора, не може призвести до занепаду драми у власному розумінні. У підрозділі книги, який має назву "Чи зникає драма?" Васерман із дивовижною точністю передрікає майбутнє цього виду мистецтва. Зокрема, на особливу увагу заслуговує думка автора, згідно з якою тогочасна драматургія поступово еволюціонує, а тому її традиційний, так би мовити, літературний різновид уже не є основним: "Драма з вимовленим словом, не дивлячись на те, що *сьогодні ми вже потребуємо вищої, символічної форми вираження, яка повинна увібрати в себе не один вид мистецтва, а багато мистецтв* (виділено нами – А.З.), усе одно залишиться нам у спадок у такому ж співвідношенні з другою як свічка з електричною лампою. Не дивлячись на те, що на сьогодні електричне світло завоювало майже весь цивілізований світ, усе одно залишаються люди, які знаходять особливе задоволення та красу в тому, щоб користуватися свічкою" [3: 133]. Порівняймо наведені слова з думкою сучасного дослідника, яка стосується, перш за все, театрального мистецтва XX століття: "Драматургія пройшла довгий

шлях від виду (тут і далі виділено автором – А.З.) драматичного мистецтва до метавиду мистецтв видовищних за своєю сутністю", причому останній тлумачиться як "перехід до мистецтва, що вбирає в себе виразально-зображувальні можливості різних класичних мистецтв і прямує до неосинкретизму, як визначального способу перетворення багатомірного та неоднозначного світу" [6: 107]. "Реформа розмовного театру", – веде далі Васерман, – "може полягати в тому, що рампа і взагалі все те, що відділяє глядацьку аудиторію від акторів, зникне і всі зможуть узяти участь у грі. Тоді, по-перше, зникне пафос театру. А по-друге останній знову повернеться до прадавніх часів" [3: 133-134]. Даний прогноз, як добре відомо фахівцям, уповні справдився вже у другій половині XX століття...

В контексті пошуку паралелей між думками Васермана та Брехта найбільш прикметним видається підрозділ книги під назвою "Психологія сьогоднішнього пролетарського глядача", який містить своєрідну "позитивну програму" автора. Надзвичайно характерною для праці Васермана є вже сама назва першого пункту підрозділу – "Перебірливий смак маси", стосовно чого дослідник зазначає: "Ті, хто говорить, що маса й не думає чогось вимагати, а сприймає за чисту монету все, що їй запропонують, глибоко помиляються" [3: 139-140]. Натомість смаки масового глядача уявляються авторові досить визначеними, що, на його думку, і мусить узяти до уваги постановник, який орієнтується на пролетарську аудиторію. Підхід Васермана повністю співпадає з брехтівським уже в першому пункті: драматургія для робітничих мас не повинна сліпо експлуатувати природну здатність глядачів до співчуття, змальовуючи їх "темне та безрадісне життя" (таку драматургію, згадаймо, німецький автор називав "канібальською" [5: 54]). "Пролетар", – зазначає дослідник, – "це, перш за все, людина, в якій є тіло та нерви, а нервів межа, і якщо пролетарський митець не може поєднати тенденційне з красивим як таким, тоді вся

його робота є пустою тратою сил" [3: 142]. Мета пролетарського театру, за Васерманом, полягає в тому, щоб *навчити* глядача (чого, на думку автора, останній і сам бажає), і задля досягнення чого всі засоби підходять однаково добре. "Маса також вимагає, щоб, виходячи з театру або концертної зали, можна було повторювати основні думки п'єси, афоризми, або ж наспівувати лейтмотив музичного твору" [3: 143], – пише польський автор. Цікаво відзначити, що особливо великий дидактичний потенціал Васерман вбачає у популярній музиці: "Автори опереток дуже добре розуміють цю рису масового глядача, а тому кожен з них і включає в кульмінаційну частину твору один-два непоганих вальси, які потім і передаються з уст в уста впродовж сезону" [3: 143]. І знову згадується Брехт, який констатував: "Практично суспільно значуща музика – це така музика, яка дає можливість актору виявити основний суспільний підтекст усієї сукупності сценічних дій. Так звана "дешева" музика – особливо на естраді та в опереті – вже давно набула рис суспільної значущості" [5: 168].

На користь загальної виваженості оцінок Васермана свідчить і той факт, що попри неприховано соціалістичні переконання та відповідну світоглядну тенденційність він не ідеалізує особистість пролетарського глядача. В розділі наведено трафаретні приклади "захопливих" сюжетів, від яких останній у захваті (дослідник, звичайно ж, протестує проти їх використання), згадується і небайдужість мас до суто зовнішньої "різнобарвності" постановок. Прикметною видається і увага Васермана до тих аспектів спектаклю, про які зазвичай не пишуть. Так, з огляду на специфіку аудиторії польський автор категорично застерігає постановника від скорочення загальної тривалості вистави, мотивуючи це тим, що таке вже мислення масового глядача: якщо вистава замість трьох годин триває півтори, "пролетарі виходять з думкою, що тут їх ошукали, продавши менше товару за повну ціну" [3: 144]. "Та й взагалі", – продовжує дослідник, – "режисери-новатори діють дуже невдало,

коли намагаються справити нове враження на публіку за рахунок скорочення або ж перегруповання тієї кількості часу, яка зазвичай відводиться на виставу та антракти" [3: 144]. Наведені висловлювання дозволяють зробити висновок, що Васерман був добре знайомий і з чисто організаційними моментами театрального життя доби.

Окремі судження дослідника видаються, на перший погляд, не більше, ніж даниною вульгарному соціологізму, і лише за ходом порівняння з позицією інших тогочасних митців, у тому числі й Брехта, в них поступово проглядає глибший теоретичний підтекст. Так, вважаючи Шекспіра "найвидатнішим з усіх англійських драматургів, з усіх митців Ренесансу і навіть з усіх драматургів за всю історію театру" [3: 82], Васерман, однак, не певен, чи варто широко включати шекспірівські п'єси до репертуару народних театрів, оскільки їх автор усе ж був "аристократом-індивідуалістом", чий світогляд передбачав "поділ світу на два табори: панів та слуг" [3: 159]. Наведене "в чистому вигляді", дане міркування здатне викликати в сучасного читача хіба що невеселу посмішку. Однак згадаймо: ще за кілька десятиліть до того молодий критик-соціаліст Дж. Б. Шоу вже вів проти класика справжню кампанію в британській пресі, а дещо пізніше німецький драматург-соціаліст Б. Брехт, загалом цілком лояльний до Шекспіра, піддав художню спадщину корифея новій інтерпретації. За словами критика Є. Кніпович, "...навіть Шекспіра Брехт ... сприймає перш за все з позицій "хитрощів" (візьмемо хоча б знамениту промову Марка Антонія над тілом Цезаря – А.3.) та пропаганди мислення" [7: 9]. А якщо згадати шекспірівський п'ятистопний ямб, яким спілкуються Крайдль та Маулер у "Святий Йоганні різниць", питання стає ще більш заплутаним. Очевидно одне: на початку ХХ ст. постать Шекспіра викликала неоднозначну реакцію "лівих" драматургів з огляду, найвірогідніше, на заявленість шекспірівських образів діями старого театру, одним із доказів

на користь чого є – можливо, не надто стилістично довершена – фраза з книги маловідомого польського автора, скоріше за все, активного учасника згаданих суперечок.

Зважаючи на мовний бар'єр, праця Я. Васермана залишається дуже мало відомою сучасним науковцям – в усякому разі менше, ніж вона того варта. "Театр та соціалізм" навряд чи можна назвати в повній мірі новаторським дослідженням з тогочасного мистецтвознавства. Скоріше навпаки, аналізований текст становить

історико-культурну цінність саме як своєрідний "збірник загальновідомих істин" щодо драматичного мистецтва станом на початок 20-х рр. XX століття, як своєрідна "точка відліку", обізнаність із якою і уможливлює усвідомлення дистанції між вихідною позицією та кінцевими пунктами еволюції теоретичної думки науковців і художніх пошуків драматургів нещодавнього минулого. Отож, залишається сподіватися, що "Театр та соціалізм" іще чекає на своїх дослідників та перекладачів.

Література

1. Гаспаров М.Л. Записи и выписки / М. Гаспаров – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 416 с.
2. Аверинцев С.С. Плутарх и античная биография: К вопросу о месте классика жанра в истории жанра. – М.: Наука, 1973. – 279 с.
3. 1921 וואסערמאן יעקב. דאָס טעאָטער און דער סאָציאַליזם. – וואָרשע: אַרױסגעגעבען פֿון אױטאָר, <http://www.archive.org/details/nybc202838>. – . 180
4. Katz D. Grammar of the Yiddish language/ D. Katz. – London: Gerald Duckworth & Co. Ltd., 1987. – 290 p.
5. Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5-и т. – Т. 5/2. – М.: Искусство, 1965. – 566 с.
6. Чирков О.С. Драматургія – мистецтво драми? // Вісник ЖДУ імені Івана Франка. – Житомир: ЖДУ, 2006. – С. 104 – 109.
7. Книпович Е. Брехт-теоретик // Брехт Б. О литературе. – Изд. 2-е, доп. – М.: Худож. лит., 1988. – 525 с.

Іронічне зображення Б. Брехта у п'єсі Ежена Йонеско "Спрага та голод"

Зорницька І. В.
(Житомир)

На сьогоднішній день, мистецька постать Бертольта Брехта все частіше інтерпретується дослідниками як така, чий творчий доробок не варто звужувати до меж лише одного чітко окресленого естетичного явища XX століття, а саме до літературно-театрального комплексу "епічної драми". Якраз навпаки, все більш розповсюдженою та переконливою постає гіпотеза, згідно з якою як власне художня, так і теоретична спадщина німецького драматурга спричинила значний – хоча подекуди і неоднозначний, специфічно усвідомлений або й неусвідомлений "спадкоємцями" – вплив на творчість наступних мистецьких поколінь. Зокрема, попри впевненість багатьох дослідників у протилежності театральних систем

"епічної драми" та "театру абсурду", видається за можливе вибудувати певні паралелі між цими драматичними формами, окреслити, хоча і пунктиром, їх художню наступність та віднайти конкретні спільні риси. Метою даної розвідки є виявлення такого впливу на матеріалі однієї з пізніх п'єс Ежена Йонеско "Спрага та голод", яка побачила світ у 1964 році. Сприйняття п'єси глядачем було неоднозначним, що характерно для більшості творів Е. Йонеско, і протягом одного сезону змінилося від неприйняття до схвалення. Освістана у Комеді Франсез вже того ж року п'єса отримала премію. Йонеско підкреслює, що однією з головних особливостей цього твору стала його

"барочна" форма: "Це — барочна п'єса. Вперше мені довелося створити п'єсу, яка має некласичну побудову". [1: 1747] Спочатку "Спрага та голод" складалася з трьох епізодів, але пізніше Йонеско виявив бажання написати продовження, четвертий епізод, створюючи таким чином нову драматичну форму — "драму-акордеон з нескінченним розвитком, в якій наступні постановники віднайшли б для себе саме те, що шукають". [1: 1747] З уведенням в основний текст епізоду під назвою "Підніжжя стіни", який зайняв друге порядкове місце, п'єса набула тої остаточної форми, про що свідчить її підзаголовок: "Спрага та голод. Чотири епізоди". Насправді, усі чотири епізоди мають автономний характер і поєднані завдяки головному персонажу та його невизначеному і невтамованому бажанню. Як засвідчує Роберт Гірш, актор, який у 1966 році зіграв у п'єсі роль Жана, "Спрага та голод" — це ті бажання, які протагоністу ніколи не вдовольнити, оскільки він прагне недосяжного ідеалу. Це — зневірена п'єса про зневіру ("une pièce désespérante et désespérée"). [2] Жан вирушає на пошуки щастя у мандрівку довжиною в життя, а його щастя увесь цей час, насправді, знаходилося поруч, втілене у дружині та доньці. Сам Йонеско підкреслює християнський символізм назви п'єси: "Спрага та голод, насправді, біблійний заголовок. Ми всі зголодніли, ми всі заспрагли. Ми відчуваємо голод до багатьох речей, ми відчуваємо спрагу до багатьох речей: земної їжі, віскі, хліба; ми зголодніли за любов'ю, за істиною. Хліб, вино і плоть, до яких відчуває голод Жан, головний герой, є лише заміщенням того, що могло б втамувати його голод і спрагу до ідеалу". [1: 1748] Більше того, у закінченому вигляді п'єса складається з чотирьох епізодів присвячених духовному пошуку людини, що настановує на певні паралелі з Євангеліями та чотирма трактатами Жана де ла Круа.

У першому епізоді, "Втечі", Жан, головний персонаж п'єси, відчуває постійне незадоволення від оточуючої його дійсності. Справа не у тому, де він живе — просторому і світлому будинку чи

темному вогкому напівзруйнованому підвалі — але у тому, що страх смерті перетворює будь-яке місце на могилу і Жан сприймає своє життя як кошмар, що тисне на нього з усіх боків. Жан тікає від дружини та дитини, зі своєї уявної домівки-в'язниці на пошуки країни мрій, де ніхто ніколи не хворіє і не помирає. У другому епізоді, "Зустрічі", дія розгортається на вершині гори, на просторій відкритій платформі, залитій світлом і повітрям. У цій омріяній місцині для повного щастя Жану не вистачає "другої половини", і він чекає на "неї". Ця зустріч, як стверджує сам герой, є найважливішою зустріччю у його житті, оскільки лише "вона" може заповнити пустоту, яка залишається у душі Жана, лише "вона" може повернути втрачений час його життя. Проходить незліченна кількість часу, але ніхто не з'являється. Жан не знає ні як виглядає "вона", ні її ім'я. Різні жінки проходять повз нього, але чекання так і залишається безплідним. Третій епізод "Підніжжя стіни" розгортається у підніжжя старовинної стіни, яка стоїть на шляху Жана. Ця стіна, з одного боку, за словами Юнака, є певним гарантом, який "захищає нас від непізнаного, від хаосу". [1: 844] Але справжній символізм цього образу розкриває сам автор: стіна є втіленням самотності, оскільки нездоланна стіна не дозволяє людині спілкуватися з іншими, і водночас це — перешкода на шляху пізнання, перешкода яка приховує від людини життя і істину, стіна є втіленням таємниці життя та смерті, крізь яку прагне проникнути не лише протагоніст, але і сам автор.

Четвертий фінальний епізод — "Чорні меси "Доброї Гостини"" — становить для нас найбільший інтерес, оскільки саме тут з'являється блазень Брехтоль (Brechtoll — un mot-valise composé à partir de Bertold Brecht) [1: 1761] і відбувається театральна постановка для "виховання і перевиховання" мас. По-перше, увагу привертає назва цієї дії. Французькою назва цієї частини п'єси звучить як "Les Messes Noir de "La Bonne Auberge"". Словосполучення "Messe noir" має також

значення "чаклунство, шаманство", а іменник "auberge" окрім першого значення "готель, гостинець, заїжджий двір" у модусі зниженої лексики, жаргону має значення "тюрма". Гостина постає перед Жаном у вигляді похмурого місця, обнесеного дротом, з ґратчастими вікнами і товстими стінами, схожого водночас на монастир, казарму і тюрму. Це місце постає перед глядачем у вигляді ідеальної соціальної машини, де кожен брат працює на благо усієї комуні, кожен має свою функцію у цій машині. Постарілий і стомлений Жан заходить сюди щоб перепочити кілька хвилин. Але доброзичливість і гостинність братів присипляють і розслабляють мандрівника, він намагається втамувати голод і спрагу хлібом та водою з рук брата Тарабаса, хоча і марно. Жан, на прохання братів, розповідає про свої мандри, але, виявляється, він нічого не бачив і нічого не чув, бо не в змозі пригадати і описати бодай якийсь конкретний випадок або картину подорожі. Спрага до життя Жана не може бути втамованою. Він провів усе життя у безплідному пошуку чогось, що так і не знайшов. Але тепер подальша його подорож є неможливою, оскільки, щоб відпрацювати хліб і воду, які він отримав у гостині, щоб віддячити братам, Жан повинен залишитись і прислужувати їм на невизначено довгий термін. Йонеско ув'язнює Жана у "Добрій Гостині" за його "духовну слабкість", в той час, як Тріпп відбуває покарання за "релігійну слабкість", а Брехтоль – за те, що він "марксист, який не може відмовитись від хліба". [1: 1759] "Добра Гостина" виявляється, як свідчить сам автор, не тим втраченим раєм, на пошуки якого вирушив Жан залишаючи дружину у Едемському саду, а пеклом, де брати на чолі з Тарабасом виявляються слугами Сатани. Емануель Жаккар характеризує це місце наступним чином: "Тут всі носять уніформу і рясни, всі поважають спільний закон, який здається гнучким, але насправді є підступним. Поступово запопадливість зводиться до шантажу, примусу, промивання мізків".[1: 1759] Центральне місце цього епізоду посідає

"дидактичний спектакль", розіграваний братами для Жана, який є водночас і розважальним і повчальним ("distrayant... et peut-être aussi pédagogique"), це – гра, яка має на меті виховання і перевиховання ("le jeu de l'éducation-rééducation"). [1: 864] У двох клітках-камерах з'являються блазні Тріпп і Брехтоль. Вони вимагають, щоб їх звільнили. Тріпп і Брехтоль знаходяться під вартою з різних, точніше, з протилежних причин: Тріпп через його релігійні переконання, Брехтоль – марксистські. Однак протягом тридцяти уроків брат Тарабас обіцяє вивільнити свідомість в'язнів від їх "забобонів" і надати їм справжню свободу – свободу духу. Поступово і методично, шляхом шантажу їжею, Тарабас досягає парадоксального результату: Тріпп і Брехтоль відмовляються від своїх поглядів і проголошують заяви, протилежні їх переконанням. Вони отримують свою тарілку із супом, але не отримують свободи, оскільки, ціллю цієї першої і гіпотетичних наступних двадцяти дев'яти постановок є розвінчання поняття свободи взагалі: "ми проводимо дезінтоксикацію від свободи; демістифікацію... ідеї отримання свободи, демістифікацію самої ідеї свободи". [1: 877] За допомогою цієї вистави Йонеско проводить паралель між марксистською пропагандою та ідеологічною обробкою у "Добрій Гостині". Як зауважує Емануель Жаккар, автор це робить за допомогою театралізованого дійства, в основі якого лежить принцип дистанціювання ("distanciation" [1: 1759]), або ж очуження. Умовність того, що відбувається на сцені, підкреслює реакція братів-глядачів, розділених на два табори – червоний зі сторони Тріппа і чорний зі сторони Брехтоля – які реагують на дійство мімікою та ритмічними аплодисментами, кожен у свою чергу, зображаючи свідомого і розсудливого глядача. Єдиним, хто співпереживає, тобто за термінологією Брехта "вживається", залишається не виративший своєї індивідуальності Жан. У такий спосіб Йонеско пародіює ідеологічно-дидактичний театр Брехта. Брехтоль, переконаний матеріаліст,

вимагає свою законну свободу, але, зголоднівши, просить у брата Тарабаса трохи супу. Брехтоль проголошує, що людина ані добра, ані погана, і її поведінка залежить лише від угоди, яку приймають члени колективу, викликані необхідністю спільної життєдіяльності. З цього брат Тарабас робить висновок, що при відсутності сили, яка є вищою за людину, ніхто не може змусити нас бути добрими і людяними по відношенню до інших, якщо умови суспільного договору не влаштовують одну зі сторін, вона може безкарно анулювати договір, тобто лишити Брехтоля помирати з голоду. Тарабас наполягає на тому, що основою солідарності людей є Бог. Тому єдиною умовою для отримання їжі для Брехтоля буде прохання в ім'я Всевишнього. Обманутий обіцянками Тарабаса, Брехтоль читає "Отче наш" і проголошує, що вірить у Бога. Паралельно відбувається обробка свідомості Тріппа, націлена на те, щоб він визнав, що Бога не існує. Протягом спектаклю брат Тарабас доводить, що для того, щоб отримати свободу, потрібно позбутися "систем, доктрин, догм, міфів, тіків, розумового автоматизму, які обтяжують". [1: 867] Коли людина позбавляється своїх переконань, вона готова до свободи. Але, як не парадоксально, ми не можемо стверджувати, що брати, які досягли "просвітлення" і отримавши свободу добровільно відмовились від неї, насправді вільні. Що таке "свобода" Йонеско однозначної відповіді не дає.

Таке іронічне зображення Бертольда Брехта та його театральної системи не випадкове. Йонеско неодноразово висловлював критику щодо естетичних поглядів німецького драматурга, звинувачуючи його театр у заідеологізованості і заангажованості, а послідовників його системи прямо називає терористами. У "Записках за і проти" читаємо: "Мені не подобається Брехт саме тому, що він сповідує дидактику і ідеологію. Він не примітивний, але первинний. Він не простий, але він спрощує. Він не дає матеріалу для роздумів, але сам є відображенням,

ілюстрацією ідеології, він мене нічому не вчить, він просто повторює загальновідоме". [3: 191] Йонеско звинувачує Брехта у тому, що він створює пласкі образи, які обумовлені лише сповідуваною ідеологією, зведені нанівець своїм фанатизмом. Ця тема також зачіпається у так званій Лондонській суперечці, де Йонеско дає відповідь на критику Кеннета Тайнона щодо невідповідності його п'єс вимогам сучасного мистецтва: "Витвір мистецтва не має нічого спільного з доктринами. Я вже писав про те, що у випадку, коли твір ілюструє певну ідеологію, він не являє собою нічого іншого, ніж ідеологію, стає непотрібним, тавтологічним, підпорядкованим тій доктрині, яку пропагує". [3: 139] Насправді, така позиція знаходиться у діаметрально протилежній площині по відношенню до епічного театру Бертольда Брехта. Але чи знаходяться у такій різкій конфронтації з театральною теорією Брехта самі п'єси Йонеско. Пригадаємо, що Бертольд Брехт оголошує сучасний йому театр тимчасовим явищем і спонукає митців кинути свої сили на утвердження нової естетики, а саме – театру епічного, оскільки буржуазний театр більше не виконує у суспільстві ніякої функції. Йонеско у свою чергу також виступає з критикою "бульвару", називає традиційний театр "формулою вульгарного мистецтва", розрахованого на сприйняття більшості, тобто, в його розумінні, натовпу. Буржуазний театр розважає глядача, розповідаючи про дрібниці, не варті уваги, і ніколи не торкається життєво важливих проблем, з якими стикається і які має вирішувати людина. Спільним підґрунтям для такої реформи стає для обох драматургів звернення до мистецтва неміметичного типу. Брехт наполягає на тому, щоб ілюзія театру була лише частковою, щоб у ній свідомий глядач завжди міг розпізнати ілюзію, а не давав волю емотивній складовій своєї психіки у результаті "вживання" у роль, представлену акторами.

Одним із засобів руйнування сценічної ілюзії, попри специфічної

побудови образів, їх особливої мови, відсутності сюжетної єдності п'єс, Брехт використовує зонги, пісенні вставки які очужують дію і знищують сценічну ілюзію, спонукаючи глядача до осмисленого аналізу дії. [4: 164] Йонеско, відкидаючи філософію позитивізму та раціоналістичне мислення, виносить на сцену ситуацію сну, яка функціонує за своїми законами, відмінними від повсякденних. Дія антидрам розвивається не логічно, а асоціативно, вона оперує не ідеями, а образами, кожен з яких не має точного тлумачення і не може мати однозначного пояснення. Ця нова театральна конвенція у своїй основі відкидає можливість вживання глядача у героя на сцені, оскільки антидрама заперечує існування загальноприйнятої космічної системи цінностей, вона лише представляє "інтуїцію людини щодо основних істин підчас їх переживання; досвід занурення в глибини підсвідомості, мрії, фантазії, кошмари". [5: 45] З вищесказаного можна зробити висновок, що ефект очуження, введений у мистецьку практику саме Б. Брехтом [6: 39], широко використовують антидраматурги, зокрема і Е. Йонеско. "Произвести очуждение события или характера – значит прежде всего просто лишить событие или характер всего, что само собой разумеется, знакомо, очевидно, и вызвать по поводу этого события удивление и любопытство". [7: 98] У антидрамах Йонеско ефект очуження актуалізується у межах усього твору. Глядач не співпереживає героям на сцені, тому що він не може їх зрозуміти, і як наслідок - з ними ідентифікуватися; тому він залишається стороннім споглядачем. Згадати хоча б "Голомозу співачку", яка є нічим іншим, аніж очуженим поглядом на повсякденну розмову так званого "маленького буржуа", який "говорить, але нічого не каже, оскільки не може нічого сказати особистого за відсутності внутрішнього життя, він підкоряється механістичності повсякдення і виявляється зануреним у своє соціальне середовище, нічим від нього вже не відрізняючись". [3: 249] Мартін Еслін, розглядаючи новий театр – "Театр абсурду" – порівнює його з

шоковою терапією, за допомогою якої досягається "пригнічення ідентифікації глядачів з персонажами на сцені (багатовіковий високоефективний метод традиційного театру) та натомість відсторонене, критичне відношення". [5: 47]

Драматурги антитеатру відмовляються у своїх творах від "бульварного" психологізму, тобто від традиційного, загальноприйнятого, спрощеного його розуміння. Насправді, психоаналіз Зигмунда Фрейда змінив традиційні парадигми сприйняття світу, і антидраматурги добре усвідомлювали це. Своєрідною відповіддю на заклик Брехта забрати зі сцени дешевий буржуазний психологізм, покликаний "вызвать туманно-сентиментальные настроения у зрителя душевно искалеченного, которому вместо недостающих ему переживаний предлагают жалкий суррогат", стає винесення на неї підсвідомості людини. "Театр для мене – зізнється Йонеско – це проектування на сцену внутрішнього світу: в своїх снах, своїх тривогах, в своїх непевних темних бажаннях, саме в своїх внутрішніх протиріччях я зі свого боку залишаю за собою можливість черпати матеріал для театру". [8: 50] Занурюючись у підсвідомість, у першу чергу власну, Йонеско досягає рівня архетипу. Він втілює на сцені первинні і "фундаментальні" страхи та бажання людини. Страх смерті і пошук недосяжного ідеального спонукають Жана до подорожі, страх самотності змушує чекати на незнайомку, страх перед непізнаністю змушує прокладати свою путь навіть крізь стіни. Ці переживання, спільні для усіх людей, незалежно від їх віку, статі, соціальної приналежності та інших умовних класифікацій, є основою для екстра-соціальної, над-соціальної єдності людей. [3: 193] Тобто, іншими словами, Йонеско розширює значення терміну "соціальний". Не погоджуючись з Брехтом у визначенні "соціального", як приналежного до певного суспільного класу, Йонеско рішуче відкидає необхідність зображення класової боротьби як основної теми нової

драматургії. Натомість він підкреслює, що до поля соціальних відносин належать також і відносини між подружжям, сусідами, коханцями, тобто будь-яка взаємодія між людьми. Саме у такій взаємодії Драматург веде пошук відповіді на питання про призначення людини у світі. І навпаки, соціальні "машини", такі як, наприклад, вищезазначена "Добра Гостина", дегуманізують людину, нівелюють її індивідуальність, перетворюють на механічні апарати з автоматизованими жестами і мовою.

Оскільки антидрама проектує на сцену внутрішній світ автора, вона не може зобразити конфлікт характерів, або протиборство людських пристрастей, вона не передає моральні або соціальні уроки. Тому в ній бракує драматизму в загальноприйнятому значенні цього визначення. Хоча Ежен Йонеско заперечує можливість епізації драми, [3: 322] починаючи з "Носорога" Йонеско "розповідає історію". [3: 179] Архітектоніка зокрема "Спраги та голоду" свідчить на користь певної "епізації" п'єс Йонеско. Якщо ми, за порадою Дебліна, розріжемо твір на частини, і кожна частина не втратить своєї життєдіяльності, ми переконуємося у тому, що маємо справу з

епічним твором [7: 66]. Напевно, саме принципом монтажності сюжетної побудови керується і французький драматург. "Епос" про Жана охоплює майже шістнадцять років його поневірянь. Однією з тем, висвітлених у п'єсі, є застереження глядача від повторення помилок сценічного героя і окреслення нової соціальної хвороби, за словами Роберта Гірша, хвороби патологічної невдоволеності, гонитвою за примарами і безплідного пошуку абсолюту. [2] Заперечуючи дидактизм, характерний для епічної драми, антидрама, хоча і не прямо, завуальовано, приховано і зашифровано, звертається до глядача зі своїм посланням. Йонеско виховує глядача, він не прагне відповідати його смакам і вподобанням, але викликає хвилю нерозуміння і обурення з кожною новою постановкою. Парадоксальним чином згодом, здавалося б, повний провал п'єси перетворюється на її однозначний успіх. Ніби втілюючи настанову Бертольта Брехта, розважаючи повчати ("Utile cum dulci" [1: 864]), Ежен Йонеско формує нового глядача, здатного сприйняти ірраціональність реальності та зрозуміти екзистенційну самотність людини XX століття.

Література

1. Ionesco Eugene. Théâtre complet. Gallimard, 2002. – 1953p.
2. Interview de Robert Hirsh à propos de "La Soif et la Faim", 1966 Ел. ресурс: http://www.ina.fr/archivespour tous/index.php?vue=notice&id_notice=CAF96010789
3. Ionesco E. Notes et contre Notes. Ed. Gallimard, Coll. "Folio/Essais", 1966. – 380 p.
4. Соколовська С.Ф. Драматургія Б. Брехта і "монтажне мислення" XX сторіччя. // Вісник ЖДУ імені Івана Франка. – Житомир: ЖДУ, 2006. – С. 163 – 166.
5. James Howe, William A. Stephany. The McGraw-Hill book of drama. R.R. Donnelley & Sons Company, 1995, 1098p.
6. Чирков О.С. Бертольд Брехт. – К.: Дніпро, 1981. – 159с.
7. Бертольд Брехт. Театр. Т. 5/2. Издательство: Искусство. – М.: 1965. – 570 с.
8. Ionesco E. Théâtre. Paris. 1958, t.2, p.50 // Цит. по кн. Куликова Ирина Сергеевна. Философия и искусство модернизма. – 2-е изд., доп. – М: Политиздат, 1980. – 272с. – С.175

Симбіоз драматурга та критика або Брехт і Беккет vs британської академії

Коляда О. В.
(Житомир)

Майже всі дослідження в британському літературознавстві, предметом яких був, власне, театр - від Аристотеля до Лессінга – тяжіли, перш за все, до естетики. Зміни почалися за часів Реставрації, коли англійській філософ-ідеаліст Артур Коліер з-поміж іншого піддав жорсткій критиці усю тогочасну драматургію, моралізаторство якої було не сумісним із життям. Критика мала на меті реформувати сцену, зробити п'єси соціально необхідними та етично обґрунтованими. Власне, критики домоглися права забороняти п'єси або ж, на противагу, забезпечувати їх фінансовий успіх.

На початку ХХ-го сторіччя британська академічна літературна критика не мала статусу наукової дисципліни, за винятком випадків необхідності тлумачення латинських та грецьких текстів. Перші паростки критики як науки з'являються з появою таких періодичних видань як "Едінбургський вісник" та "Глядач"¹, акцент в яких робився на поезію та, звісно, шекспірівські студії. Сама природа британського театру вікторіанської доби як популярної розваги уникала критичного фокусу до 1890-х років, часу зародження модернізму. Першими британськими театральними оглядачами в сучасному значенні слова були Вільям Арчер та Бернард Шоу: перший – пропагуючи новий натуралізм Ібсена, другий – руйнуючи театральні конвенції задля приваблення публіки до власних творів. До 1905 року в Лондоні поширюється практика критичного огляду п'єс і навіть з'являється асоціація критиків, яка закладає підвалини для принципово нового сприйняття

театрального твору: замість консервативного підходу за схемою "оцінка та інформація" з'явився академічний стандарт – "переоцінка та реформація", іншими словами – аналітичний імператив.

Бертольт Брехт і Семюель Беккет потрапили до критичного зору британських аналітиків майже одночасно, у 1940-ві. Незважаючи на той факт, що брехтівські прем'єри в Лондоні відбувалися ще до війни, поза Німеччиною він лишався майже невідомим; те ж стосується і беккетівського Годо, який дебютував на лондонській сцені ненабагато раніше. Саме в цей період драма отримує офіційний статус наукової дисципліни в британському університеті, що й пояснює, власне, пізніє відкриття Брехта, творчість якого мала б бути на часі у 1930-ті. Проте навернення критиків до обох драматургів навіть із десятирічним запізненням мало неабиякий ефект – обидва були академічно канонізовані за непохитну драматичну переконливість.

Одна з небагатьох речей, що пов'язує цих двох доволі різних драматургів, полягає в умінні обох використовувати відкриту театральність без обтяжливості натуралістичної ілюзії, щоб показати суть сценічного дійства. Інша спільна риса – увага критиків, яка зробила Брехта та Беккета найбільш досліджуваними драматургами ХХ-го сторіччя (Шоу на третьому місці) та нагородила їх унікальними критичними імперативами – "брехтівський"² та "беккетівський"³, – урівнюючи 22 томи повних творів одного та невеличкий доробок іншого, зважаючи

¹ "The Edinburgh Review", "The Spectator".

² "Brechtian"

³ "Beckettian"

на неосяжний критичний коментар до драматургії обох.

Ці критичні імперативи як лакмусовий папірець визнання, що засвідчує характерні якості специфічного погляду на життя або, навіть, модусу буття – аналогічно "шекспірівському", "раблезіанському" чи "байронівському". У XX-му сторіччі лише Шоу, Піранделло, Арто та Пінтер дали почесні власні імена для драматичної характеристики. Але чому критики не оперують прикметниками на кшталт "о'нілівський", "мілерівський" чи "осборнівський", які були сучасниками Брехта та Беккета? Справа в тому, що різниця та привілей називати тип драми власним ім'ям полягає не в драматичній якості п'єси, а, радше, в певній кореляції між драматичною складовою та аналітикою. Будь-яка п'єса Шоу супроводжувалася авторським памфлетом, есе "Театр і його двійник" відомі більше ніж самий Арто, філософська драма Піранделло поставала як комплекс тез, а комедія поганих манер Пінтера – як суцільна абстракція захисту власного простору. Саме факт важкого сприйняття та розуміння їхніх п'єс продукував критичні пояснення, які, в решті-решт, перетворилися на симбіотичний продукт, бо статус і драматургів, і критиків зростав у прямій пропорції до кількості коментарів. Парадоксально, але щоб отримати прикметниковий імператив, п'єси мають бути вторинними до теорії. Брехт, який писав томи теоретичних есе та критичних статей, споріднюється із Шоу, тоді як втаємничені метафори драматургії Беккета, що вів усамітнений спосіб життя і ніколи не полемізував з критиками з приводу дешифрування тих чи інших символів у власних п'єсах, межують із гностичним містицизмом Арто.

Беккет дає предмет для критичної дискусії своїм відстороненням, браком тлумачень, коли будь-що має безліч значень і одночасно – жодного, принаймні, жодного імпліцитно: "ніяких символів, жоден навіть не мається на увазі"¹, що, звісно, є викликом критику, який має

дотримуватися авторської концепції, постійно ризикуючи втрапити в тенета ідеалістичного суб'єктивізму. На відміну від Беккета, який уникає пояснень, Брехт використовує мову денотативної логіки та має певні критичні аргументи для публічного форуму. Проте наприкінці життя він визнавав, що його власна "теорія набагато наївніша, ніж думають, і простіша за мій власний спосіб її презентації...заради не-аристотелівського театру я мусив викласти головні принципи театру епічного"². Такий вимушений крок автора був наслідком хибної інтерпретації його театральної концепції, що продукувалася критиками. Цінність такого теоретизування, натомість, полягає навіть не в встановленні сторони, яка має більш вагомі аргументи, а у відкритості автора до полеміки, що й породжує критичні ідеї, які ведуть до спекулятивних припущень в позитивному значенні цього слова, бо заохочує до демонстрації власної теоретичної позиції чи критичної інтерпретації.

Але є у надмірної уваги критиків зворотній бік, який може й не перетворює божество на монстра, та, тим не менш, секуляризує "святого". У випадку з Беккетом сам автор почав вести таємну гру із критиками, які намагалися побачити та витлумачити те, чого не було. За для цього, наприклад, драматург іронізуючи та, попри все, несвідомо йдучи назустріч побажанням експертів, які почали впадати в теологічне абстрагування, давав відповідні імена своїм персонажам або, навіть, відкрито глузував, коментуючи ідею вставити в корпус тексту п'єси "Звук кроків" слово "lacrosse", що є каламбуром від поєднання двох слів – гри індіанців північної Америки, та, власне, розп'яттям. З приводу останнього задокументованою лишилася ремарка Беккета: "Святой Боже, це слово породить не один том коментарів"³. Але саме критики надали драмі Беккета таких якостей як

¹ "no symbols, none intended"

² "My whole theory is much naiver than people think, or than my way of putting it ever allowed them to suppose... For the sake of a non-Aristotelian dramaturgy I had to outline an epic theatre."

³ "Oh God, tomes are going to be written about this"

стилістична економія, символізм, статика, мінімалізм, якостей, які, в решті-решт, почали домінувати в кожній наступній п'єсі драматурга та призвели до тотального заперечення, зведення драми до нуля, анти-драми.

Сучасний англійський критик Крістофер Іннз у своїй статті "Поцілунок смерті" влучно зауважує, що невинно само після критичного втручання "драматікулі" Беккета перетворювалися на колекції невеличких "Уривків", "Решток", "Оказій"¹. Більш того, деякі з останніх робіт не орієнтувалися на публічні інсценізації, лише – на університетські читання, наприклад "Експромт в Огайо", замикаючи коло драматургічного артистизму та критичної академії. Тяжіння до відомого мінімалізму як принципу широко підтримувалося критиками, які нарекли Беккета апостолом постмодерна. І дійсно, навіть у середній період своєї творчості драматург тяжів до постановок у малих театрах з невеликою кількістю глядачів, тоді як на пізньому етапі – до, так би мовити, "фейс-контролю" на вході у театр: точна геометрія руху була ефективною на малій сцені, нюанси міміки та гримаси або анатомічні екзорцизми, як-от у п'єсі "Не я", де освітлений лише рот актриси, звісно, потребували камерної, можливо, навіть в значенні тюремної, близькості до сцени академіків в окулярах.

Драма Брехта зазнала подібного удару, ілюструючи інший аспект симбіозу театру та академії, так би мовити. Постановки мали неабиякий успіх на сценах відомих театрів великих міст, але заголовок театрального огляду п'єси Брехта у 1978 року на сцені одного з канадських театрів "Боже, яка нудьга!"² дають привід замислитися над часовою невідповідністю оцінки майстрів критичного ремесла, таких як Мартін Еслін, наприклад, та пересічними журналістами чи, тим більше, простими глядачами. Цей заголовок в альманасі до п'єси "Матінка Кураж" є гірко-іронічним прикладом брехтівського ефекту, - проте

не теорії "очуження", а відчуження. Авторське "не змушуйте глядача плакати – змушуйте його розуміти" було, немов би, перевернуте – глядач ладний був плакати від нерозуміння. Брехт намагався донести головну думку п'єси до кожного, використовуючи техніку водевілю для презентації на сцені плакатів із написами дії, що відбувалася. Проте, те що на початку сприймалося позитивно та полегшувало розуміння із роками абсолютно скам'яніло і перетворилося на найбанальніший театральний прийом. Сьогодні "Матінка Кураж" один із шедеврів сучасної драми, але про це ніхто б не здогадався із продукції 1978. Актори демонстрували, а не емоційно програвали свої ролі, брехтівські сценічні конвенції епічного театру були ретельно збережені, отже, – мала місце ортодоксальна транскрипція авторської теорії. Так чому ж вона не знайшла глядацького резонансу?

Відповідь – завдяки критикам та їхній "плідній" співпраці. Теза теорії очуження "не змушуйте глядача плакати – змушуйте його розуміти" набула свого популярного академічного значення та вжитку завдячуючи критику Джону Вілету, місце та значення брехтівських плакатів критично обґрунтував Рональд Грей, а інтерпретації п'єси як антивоєнного трактату глядач завдячує Еріку Бентлі. Звісно, всі ці компоненти до певної міри присутні в теоретичних есе автора, але саме критики надали цій теорії такої відомості та розповсюдили серед вузьких кіл як рекламний проспект. Справа в тому, що і без критичного академізму зрозумілими лишаються найважливіші складові п'єси: провідна ідея історії тридцятирічної війни як логічної експансії економічної конкуренції, сценічна умовність та невідповідність при перекладі авторського тексту та плакатних написів, абсолютна штучна різниця між новим ефектом "очуження" та консервативною аристотелівською емпатією. Будь-хто, хто бачив фільми за участю Чарлі Чапліна насправді бачив брехтівську дію на практиці, – фільми, які не потребують критичного втручання теоретиків, щоб пояснити зміст. Функція

¹ "Shorts", "Ends and Odds", "Occasional Pieces"

² "To Heck with Boring Brecht!"

епічного театру полягає в "перетворенні нових речей у звичайні, а звичайних – у нові"¹. Але саме це сказав ще Вільям Вордсворт сторіччя раніше, визначаючи роль поета та поезії в цілому. Насправді, брехтівський театральний прийом базується на фарсовій комедії, якщо завгодно.

В англомовній критиці навіть самий "ефект очуження" як термін зазнав трансформації через хибний переклад на початку та академічний вишкіл згодом. Прийом "alienation effect"², як його перекладали перші англомовні критики-брехтіанці, був дослівним і відверто претензійним. Звісно, є в самій назві і новизна епічного театру, і нетрадиційна суть, але ще більше в словосполученні "ефект відчуження" – академізму. В англійській мові "alienation" означає сильне психологічне неприйняття, відсторонення – саме таким чином аналізувалася механіка брехтівських постановок в Британії. Згодом, щоб якось виправити ситуацію з перекладацькою помилкою, яка, за великим рахунком, була хоч й несвідомою, але відповідала тенденційному сприйняттю, запропонували нову редакцію терміну – "estrangement"³, "defamiliarization"⁴, що співпадала з вордсвортським інтуїтивним передбаченням. Брехтівське "Verfremdungseffekt" або, як його не перекладає більшість англомовних критиків "the V-effekt", не має англійського відповідника, а тому сучасне дистанціювання "очуження" та "відсторонення від звичайного", врешті-решт, вказує на те, що було очевидним із самого початку – Брехт оперував із другою частиною тези Вордсворта "перетворення нових речей у звичайні, а звичайних – у нові".

Ще одним критичним ярликом поетики драматурга було, нібито, абсолютне заперечення важливості емоції, тоді як у автора з приводу цього є свої міркування. В сучасному театрі навряд чи

знайдуться сцени, які були б сильнішими за емоційним впливом, ніж ці дві наступні мелодраматичні, сповнені брехтівського пафосу, що викликають і біль, і сльози: глуха Катрін б'є в барабан, пробуджуючи спляче місто та матінка Кураж, яку примушують зректися мертвого сина. Ці сцени біблійних пропорцій, які в деяких постановках показані як німий крик, не лише заперечують академічне самомилювання, але й показують наскільки шаблонним було сприйняття. Навіть сама сцена була предметом хибних трактовок, бо вважалося, що будь-яка продукція мала б йти за брехтівськими канонами: багато простору, клінічне світло, помірність, об'єктивність, так би мовити. Але, насправді, то була реакція на певний політичний час і місце, які не малися на меті бути репродукованими за інших умов в іншій країні; "сірий період" Berliner Ensemble був конфронтаційним викликом псевдо-емоційності нацистського минулого, що так старанно огорнув німецьку психіку. Простір та світло експліцитно відігравали тут терапевтичну роль для тих "хворих та співчутливих", що ще риторично запитували себе про сценічний героїзм третього Рейху.

У "Modelbücher", покроковому фотографуванні головних робіт майстра, відкривається справжній Брехт, принаймні такий, як його піймала камера: логічна зв'язаність та уява, яскрава візуальність та театральна енергія. Проте ці характеристики ретельно ховаються дослідниками під теоретичними дослідженнями драматурга, крізь призму яких й лишився в нашому сприйнятті його театр.

Останнє слово в брехтівській полеміці має належати Максу Фрішу, коментар якого з приводу повоєнних постановок досить влучно вказує на відповідальних за репутацію Брехта в Британії та англомовних країнах в цілому: "Кожний, хто працював із п'єсами Брехта в ті часи був набагато більше брехтіанцем, ніж сам автор, бо Брехт, насправді, завжди працював емпірично".

Отже, в будь-якому випадку, увага критиків була руйнівною. Брехта та Беккета адаптували як ідеальний матеріал

¹ "to make new things familiar, and familiar things new"

² «ефект відчуження»

³ «очуження»

⁴ «відсторонення від звичайного»

для інтелектуальних студій. Невипадково академічна спільнота підкреслювала винятковість беккетівської абстракції та філософської символіки чи брехтівську об'єктивність та раціональність. Ці складові поетик драматургів виявилися ідеальними для професійних потреб

науковців, завдяки яким теорія тріумфувала за рахунок, власне, театру.

Чим більшим виявлявся критичний статус п'єс, тим менш привабливими вони були для глядача. Вступаючи у колаборацію із критиками, драматурги уклали фаустівську угоду, але, принаймні, вони лишилися безсмертними.

Художні особливості видінь у п'єсі Б. Брехта "Видіння Симони Машар"

Король Є. О.
(Донецьк)

Сюжетну основу п'єси Б. Брехта "Видіння Симони Машар"¹ складає ганебна капітуляція уряду Франції перед німецькими військами у червні 1940 року. Кожна з чотирьох дій драми включає певний епізод дійсності і сон головної героїні, дівчини-підлітка на ім'я Симона Машар, яка працює в готелі. Дівчина має вразливу душу і розвинуту уяву: за словами одного з робітників готелю, Жоржа, навіть книжкова оповідь про Жанну д'Арк або згадка про танки здатні викликати в Симони кошмари [1: 1847, 1853]. Вразлива і простосерда дівчина гостро реагує на події дорослого світу, що потерпає від війни, і серйозно сприймає все, що читає про Жанну. І побоювання Жоржа справджуються: у снах героїні книжні перипетії сплавляються з переживаннями із дійсності, і Симона бачить себе в ролі Орлеанської діви, яка рятує Францію. У заголовок драми винесене слово *Gesichte* ("видіння") (*Die Gesichte der Simone Machard*), що за

змістом наближене до жанру видінь (*Vision*). Об'єктом цього дослідження став зв'язок п'єси "Видіння Симони Машар" з жанром видінь, а метою — аналіз художніх особливостей видінь у п'єсі Б. Брехта.

Сни і ява у п'єсі розмежовані в плані архітектоніки: кожний сон введено як самостійну сцену. І все ж композиційно сни і дійсність виявляють концептуальну єдність. Дійовими особами сну стають люди, знайомі Симоні наяву. Мер містечка, де знаходиться готель, перетворюється на короля Карла VII, хазяїн готелю — на коннетабля, його мати — на королеву Ізабо, а янгол схожий на брата Симони, який добровільно пішов на фронт, тощо. У видінні зберігаються як зовнішні риси, так і властивий кожному реальному герою спосіб поведінки. У свою чергу, сни впливають на дійсність — наяву Симона також здійснює місію з рятування батьківщини, як то наказав дівчині янгол зі сну.

Симона керується снами, як Жанна д'Арк керувалася своїми видіннями. Аналогія між снами Симони і видіннями частково зазначається і на рівні поетики: у снах героїні наявні елементи цього середньовічного жанру. Н.Л. Шилова з опорою на праці А.В. Пігіна і Б.І. Ярхо виділяє наступні риси літератури видінь: "наявність образу візонера; вказівка на психофізичну основу видіння (у

¹ Тут і далі переклад наш. — Є.К. Переклад заголовку п'єси проблемний, адже українською *Gesichte* (*Die Gesichte der Simone Machard*) перекладається як "видіння", що відповідає літературному жанру, який у німецькій традиції позначено терміном *Vision*. Тобто вже у заголовку п'єси намічено відмінність снів героїні (*Gesichte*) від середньовічних видінь (*Vision*). Проте у самій п'єсі виникає протиставлення поняття *Gesichte* ("видіння") поняттю *Traum* ("сон"), що зустрічається у заголовку кожної сцени сну. Тому, незважаючи на небезпеку надто сильно зблизити "видіння" Симони з середньовічними видіннями, у перекладі збережено основне значення слова *Gesichte*.

середньовічних видіннях це сон, галюцинації, летаргія / "зомління"); вказівка на духовну, "уявну" природу події (цей пункт відокремлював візіонерські "подорожі до іншого світу" від близького жанру ходіння); релігійно-містична проблематика (часто есхатологічного характеру); питально-відповідальна форма; виражений дидактичний принцип" [2: 264].

Щодо першого пункту, то у "Видіннях Симони Машар" Симона – і сновидець і одночасно головний герой власних снів. Візіонер – посередник між світом божественного і людьми, і варто окремої уваги, що медіумом у п'єсі Брехта виступає дитина. Належність Симони до світу дитинства постійно підкреслюється: називаючи героїню "підлітком" [1: 1843; 1856] або "дитиною" [1: 1848; 1867; 1870; 1886; 1892; 1893], автор протиставляє її дорослому світу, що оточує Симону наяву й уві сні.

У дорослому світі, дійсний він чи сниться, відбуваються неприпустимі речі. Уві сні Симона-Жанна намагається врятувати батьківщину від загарбників, але їй чинять перепони егоїзм і боягузтво власних співвітчизників, які врешті прирікають національну героїню на смерть. Наяву хазяїн готелю Супо і його мати, незважаючи на воєнне становище, нехтують життям багатьох людей заради грошового інтересу. Для Супо важливіше транспортувати вино знайомого капітана або перевезти свій порцелян якомога далі від ворожого війська, аніж відправити вантажівки готелю на евакуацію біженців. Супо приховує від французької армії бензин, який у подальшому знадобиться фашистським танкам. Навіть мер містечка спочатку наче здатний протистояти свавілля, не вдається до рішучих заходів, бо боїться викликати гнів можновладців.

І навпаки, з образом дитини пов'язані поняття чистоти і чесності. Читаючи книгу про Жанну д'Арк, Симона з дитячим максималізмом вірить у те, що Франція – "найкраща країна" [1: 1846-1847]. Із любові до старшого брата-добровольця і Франції Симона здійснює вчинки, хоробрість і максималістська чистота мотивації яких протиставляють дівчинку її

дорослому оточенню. Завдяки Симоні біженці отримують їжу із запасів готелю і можливість евакуації на вантажівках пана Супо. Дівчина також знищує нелегальний бензин.

У сновидінні Симони трагічна історія Жанни д'Арк набуває нового сенсу в зіставленні зі зрадою панівних класів, що призвела до поразки Франції у другій світовій війні. В дитячій рефлексії Симони зіткнулись високі пориви і викривлена мораль власників. Прийом контрасту, заснований на належності візіонера до світу дитячої невинності і простосердя, загострює конфлікт між ідеальним і дійсним. Окрім того, можна погодитись із твердженням Е. Шумахера, що образ дитини дозволив авторові також реалізувати принцип надії [3: 164]. Слід зазначити, що принцип надії у повній мірі реалізується наприкінці драми, де біженці продовжують справу Симони, підпалюючи спортивний клуб, потрібний фашистам.

Психофізичну ж природу видінь Симони завжди однаково визначено у заголовках як "сон" (*Traum*) [1: 1856; 1877; 1887; 1895]. Про фізичну присутність Симони у "цьому" світі свідчить і поведінка Жоржа: він намагається розбуркати Симону, яка раптом упадає в транс [1: 1888].

Релігійно-містичний зміст видінь у снах Симони трансформується. Містичний план збережено і забезпечено завдяки образу янгола. Він передає Симоні волю Бога, який доручає дівчині визволення Франції [1: 1857]. Воля Бога, яка відкривається Симоні уві сні, прирівнює дівчину до інших візіонерів, котрі також виступають обранцями, пізнаючи щось приховане від пересічної людини. Містичну складову п'єси посилено завдяки стилізованому епізоду наприкінці першого сну, де Симона в дусі алегорії, притаманній видінням, описує загарбників, що наближаються, і режим, який вони встановлять.

Вона бачить барабани нацистів, обтягнуті єврейською шкірою, і головнокомандуючих, вкритих балдахіном із газет – натяк на масову пропаганду фашистів. Загарбники у видіннях Симони

постають у вигляді маршалів і катів із випаленою свастикою на лобі, що в контексті епізоду співвідноситься із клеймом звіра в "Одкровенні Іоанна Богослова". Нещастя, що приносить ворог, зображено метафорично і гіперболізовано в інтонаціях "Одкровення": "Людей косять, а зерно збирають. Тому там, куди вони приходять, щезають міста, а там, звідки вони йдуть, лишається гола пустеля" [1: 1862-1863].

Алегоричним є також і мотив барабану Симони-Жанни. Янгол дає дівчині барабан, щоб пробудити народ до боротьби. Інструмент звучить лише тоді, коли лежить на землі, ніби на удари Симони відгукується сама Франція [1: 1857]. Тим самим до сну Симони входить архаїчний мотив рідної землі, яка має сприяти своєму герою. В останньому ж сновидінні, коли відбувається несправедливий суд над Жанною, дівчина знов намагається звернутися до французької землі, але з відчаєм розуміє, що та не відповідає: "Вона тут не звучить. Що трапилось? Вона не звучить! Французька земля більш не звучить! Вона тут не звучить!" [1: 1901]. Важливим видається уточнення "тут" (*hier*) – французька земля не звучить і не може звучати "тут", де і Жанну, і Францію зраджують можновладці, які вважають себе уособленням країни. "Чи знаєш ти взагалі, хто є Франція?" — питає Симону-Жанну королева Ізабо-Супо [1: 1901]. Така Франція, де ідею патріотизму підмінено інтересами панівних класів, мовчить у відповідь на піднесений заклик героїні. У візіонерському сприйнятті Симони зрада з боку егоїстичних багатіїв-співвітчизників і власне безсилля дорівнюють розриву з рідною землею – звідси байдужа німота останньої.

Піднесений тон, властивий жанру видінь, з'являється також завдяки віршованим монологам янгола. Аналогічну роль виконують деякі стилістичні фігури, як то паралельні конструкції "питання-відповідь" наприкінці другого сну, коли Симона-Жанна питає янгола, чи варто боротися далі, якщо ворог переміг: "ЯНГОЛ Чи віє сьогодні нічний вітер? СИМОНА Так. ЯНГОЛ Чи не стоїть

дерево там, на дворі? СИМОНА Так, це тополя. ЯНГОЛ Чи шумить листя під вітром? СИМОНА Так, виразно. ЯНГОЛ Тоді слід боротися далі, коли ворог переміг" [1: 1880]. Шум листя під вітром, виступає емблематом життя і боротьби, що мають продовжуватися. Образ тополі пов'язаний тут із уявленнями про батьківщину. Якось Симона спитала Жоржа, чи дійсно Франція — найкраща країна. Один із доводів, наведений Жоржем на користь цього твердження, пов'язаний з тополею: "Хто б міг мати щось проти тополеї, під якими грають у шари?" [1: 1847]. Гра в шари під тополями – алегорія мирної Франції, і саме на ній янгол вибудовує езотеричний зміст бесіди із Симоною-Жанною.

З огляду на жанр видінь у снах Симони відбувається і зміщення смислових акцентів. Для середньовічних видінь характерний опис загробного світу з включенням злободенної тематики [пор. 4: 28; 5: 505], а в снах Симони панує тематика соціально-історична. При цьому трансформується і сам характер провідництва: як і середньовічному ясновидцю, Симоні також відкривається знання, але воно пов'язане із громадянською ініціацією.

Відносно цього сновидіння героїні можна розділити на дві групи. У перших двох снах янгол закликає Симону піднятися на захист Франції. Дівчина кориться цьому заклику і уві сні, погоджуючись взяти на себе роль Жанни д'Арк, і наяву, повідомивши мера про запланований від'їзд вантажівок, роздаючи біженцям їжу із комор готелю і знищивши нелегальний бензин. Таким чином, перші два сні сприяють включенню дівчинки у суспільне життя, виробленню активної громадянської позиції. Тут Симоною ще керують наївність й ідеалізм. Вона готова діяти в інтересах батьківщини і вірить, що інші (мер, хазяї готелю) мислять аналогічно.

Наступні два сні змінюють погляди дівчинки і служать уже чистому пізнанню. Поворотний пункт — третій сон ("Сон наяву") [1: 1887]. Симона-Жанна не діє у цьому сні — лише десь вдалині чути її

барабан, що кличе на допомогу. Своїм внутрішнім зором дівчинка бачить короля (у яві – це мер), королеву Ізабо (пані Супо), герцога Бургундського (капітан Фетен, відомий своїми пронацистськими настроями) і англійського воєначальника (німецький капітан). Вони грають у карти. Ніхто не реагує на барабан Жанни. Тільки король намагається звернути увагу присутніх на тривожний барабанний бій, проте спроби короля безвольні, і королева Ізабо швидко приборкує його. Цей сон проясняє Симоні, що серед можновладців вона одинока у своєму патріотизмі.

Гра в карти стає метафорою зрадництва і програвання Франції, адже до цієї партії допущені на рівних і англійський воєначальник, і герцог Бургундський, що зрадив французького короля. Головна ціль гри — зиск. Панування фінансових інтересів над моральними цінностями підкреслено на початку і наприкінці сну. Він починається на тлі багатократно повторювання перефразованого прислів'я: "Багач багача бачить здалеку" [1: 1887]. Цю фразу промовляє один із робітників готелю, коли після капітуляції Франції мер приходить на зустріч з панами Супо, капітаном Фетеном і німецьким капітаном. Почуте і вірно витлумачене Симоною "Багач багача бачить здалеку" змушує дівчину зрозуміти, що думками і діями панівного класу рушать не патріотичні переконання, а жага зиску, заради якої можна навіть поєднатися з ворогом. Правильність висновків Симони підтверджено уві сні дзвоном монет, що англійський воєначальник відраховує для королеви Ізабо. Варто уваги, що цей сон Симона бачить наяву, і очі дівчинки відкриті. Б. Брехт акцентує цю обставину, змушуючи Жоржа вигукнути: "Симоно! Тепер ти мариш вже й з відкритими очима" [1: 1888]. Відкриті очі означають істинне прозріння візіонерки, яка остаточно усвідомила користолюбство і безпринципність тих, кому вона колись вірила.

Процес прозріння Симони-Жанни завершено у четвертому сні, де її прирікають на смерть співвітчизники, за

визволення яких вона боролася. У сні тріумфує філософія власників: перемога дістається багатству і владі, перед якими знівельовані духовні цінності. У зв'язку з цим трансформується також властивий видінням есхатологічний пафос: у зіткненні з інтересами багатіїв тут гинуть саме моральні цінності.

Відповідним чином змінюється і дидактична спрямованість, що, за словами Б.І. Ярхо, є невід'ємною частиною середньовічних видінь [4: 39]. Вчений вказує, що дидактичність у творах цього жанру займає значний об'єм і повчає про першорядність загробного життя порівняно із життям земним, нерідко відображаючи при цьому політичні нахили візіонера, у той час як повчання на теми буденної моралі проявляються лише незначною мірою [4: 42]. На відміну від середньовічних видінь, дидактичність снів Симони виражена імпліцитно і спрямована на те, щоб змусити глядача/читача замислитись про земні, моральні цінності – гуманізм, патріотизм, самовідданість.

Дидактичний момент базується на розмежуванні глядацького/читацького сприйняття подій і психології дитини. Спрацьовує повчальна дія "ефекту очуження", яку зазначає у своїй роботі О.С. Чирков [6: 60-61]. Глядач/читач споглядає за процесом пізнання законів "дорослого" життя дівчинкою, чия душа ще чиста і тому конфліктує з проявами користолюбства. Такий підхід змушує реципієнта визнати протиприродність життєвих законів, що він, з причини своєї звички до "дорослого" життя, вважає нормою. Щоб зберегти дистанцію між реципієнтом і головною героїнею п'єси і тим самим змусити публіку спостерігати і розмірковувати про причину конфлікту Симони з її оточенням, автор використовує низку прийомів, що забезпечують "ефект очуження" у рамках п'єси.

Так, І. Фрадкін помічає, наприклад, що персонажі, переходячи з яви до снів Симони, перевтілюються не повністю: королівську мантию накинуто на повсякденний костюм мера, панцир натягнуто на робочий комбінезон. Неповнота перевтілення, справедливо

вважає Фрадкін, спрямована на зруйнування ілюзії справжності плану сновидінь і підкреслює зв'язок цього плану з планом дійсності [7: 46]. Руйнують ілюзію й інші поетичні деталі. Наприклад, у другому сні мати Симони, здалеку спостерігаючи за ушануванням дочки, зазначає: "Ось вона. А шолом їй личить [1: 1878]. У четвертому сні готельні водії Моріс і Робер, онірічні охоронці Симони-Жанни, аналогічним чином висловлюються про свою підопічну, яку щойно було приречено на смерть: "РОБЕР А вона непогано виглядала. МОРИС Особливо у блакитному з рюшами" [1: 1896]. Згідно онірічної традиції, вустами персонажів із сновидінь говорить підсвідомість Симони. І тут виявляється, що Симона — не ідеальна героїня високого жанру, що думає лише про виконання свого божественного призначення, а дівчинка-підліток, котрій не байдуже, яке враження справляє її зовнішність. Таким чином, піднесений пафос видінь знижується репліками, що свідчать про приховане жіноче марносластво маленької візіонерки. Схожу роль грають пасажі, з яких глядач/читач може зробити висновки про сердечну схильність дівчинки до одного з шоферів готелю, Моріса. Коли інший водій, Робер, пояснює уві сні, що Симона-Жанна заручена з ними обома як зі своїми охоронцями, дівчинка перепитує: "З Морісом я теж заручена?" [1: 1858], ніби намагаючись переконатися у справжності того, чого б їй хотілося. В іншому епізоді мер-король просить Симону-Жанну про підтримку, пояснюючи: "Знатні проти короля. Так написано й у твоїй книзі. У той час як за тобою стоїть народ, — і раптом додає, — особливо Моріс" [1: 1861]. У репліці короля Морісу надається забагато непоясненої важливості — і тут знов просвічують приховані симпатії героїні. Сон-видіння Симони подекуди перетікає у звичайний сон, де впливають таємні думки візіонерки. Ілюзію небесного одкровення тут також руйнує посилання на книгу, яку дівчина читає у реальності. Сні Симони постають як результат синтезу

легенди про подвиг Орлеанської діви і фантазії дитини.

Аналогічну функцію виконує і "сонна" мова (*Traumsprache* [1: 1859]), котра час від часу втручається у сон. "Сонна" мова — це набір незрозумілих слів, що супроводжує найбільш пафосні моменти сновидінь. На неї переходить янгол наприкінці свого першого діалогу із Симоною [1: 1858]. "Сонною" мовою Симона проводить коронацію мера-Карла VII [1: 1863] або переконує соратника у необхідності піднятися на захист батьківщини [1: 1859]. Введення "сонної" мови запобігає зайвому пафосу, невід'ємному від патріотичних речей, і ніби протверджує реципієнта, не допускає сприйняття сну як сакрального і самодостатнього дійства, змушує згадати про непорушні закони реальності, що стоять за "пророчими" снами Симони.

Багато деталей пов'язують сон із дійсністю. Коронацію мера-Карла VII супроводжують не дзвони, а грюкіт пустих казанів — в них б'ють сапери, що недоотримали належний їм пайок [1: 1863]. Симона-Жанна непокоїться, чи встигне вона до Орлеану раніше за німецькі танки, бо ж її черевики діряві, а нові вона отримає лише на Великдень [1: 1858]. Меч із сновидіння асоціюється у Симони з ключем від комори готелю, звідки дівчина носить їжу біженцям [1: 1879]. Ці та інші деталі встановлюють зв'язок між снами Симони і реальністю, поглиблюють соціально-критичну лінію драми і нагадують глядачеві/читачеві про те, що перед ним не одкровення профетичної особистості, а сон дитини, яка підсвідомо пізнає відразливі сторони реальності. У формі сну зображено зіткнення вищого морального принципу і аморальності суспільства. І якщо середньовічне видіння вимагає від своєї цільової аудиторії беззаперечної віри, то Б. Брехт без дидактичного тиску вимушує свого глядача/читача визначити власну етичну позицію стосовно цього конфлікту.

Таким чином, використавши у п'єсі "Видіння Симони Машар" елементи і деякі стильові особливості жанру видінь, Б. Брехт перетворює сновидіння на

окремих хронотоп, де стикаються благородні переконання, природні для чистої душі дитини, і користюлюбство можновладців, що йде врозріз з принципами людяності. Через "ефект очуження" Брехт запобігає самоотождототоженню "дорослого" реципієнта і "маленької" героїні, примушуючи його

віднайти власну активну позицію по відношенню до зображуваного конфлікту. Беручи за основу конфлікту жертвоне протистояння дівчинки-підлітка і фашистській навалі, і зрадництву співвітчизників, автор трансформує і самий дидактичний принцип видінь, переводячи його в високий етичний план.

Література

1. Brecht B. Die Gesichte der Simone Machard // Brecht B. Gesammelte Werke in 20 Bänden. – B. 5. Stücke 5. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1990. – S. 1841-1911.
2. Шилова Н.Л. Традиции жанра видений в романе В. Пелевина "Чапаев и Пустота" // Литература в контексте современности: Материалы III Международной научно-методической конференции (Челябинск, 15-16 мая 2007 года). — Челябинск: Изд-во Челяб. гос. пед. ун-та, 2007. – С. 264-268.
3. Шумахер Э. Жизнь Брехта / пер. с нем. Научная редакция И. Фрадкина. – М.: Радуга, 1988. – 352 с.
4. Ярхо Б.И. Из книги "Средневековые латинские видения" // Восток – Запад: Исследования, переводы, публикации / Ред.-сост. Л.Ш. Рожанский. – Вып. 4. – М.: Наука, 1989. – С. 18-55.
5. Гаспаров М.Л. Клерикальные жанры: [Латинская литература] // История всемирной литературы: В 9-ти т. – Т. 2. – М.: Наука, 1984. – С. 503-507.
6. Чирков О.С. Бертольт Брехт: Життя і творчість. – К.: Дніпро, 1981. – 159 с.
7. Фрадкин И. Творческий путь Брехта-драматурга // Бертольт Брехт. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5-ти т. – Т. 1. – М.: Искусство, 1963. – С. 5-61.

Від "Малого Магагоні" до великої театральної сцени: про взаємозв'язок малих та великих драматичних форм у творчості Б. Брехта

Ліпівський М. Л.
(Житомир)

Малі та великі драматичні форми постійно перебувають у різнобічних взаємовідносинах. Опозиція "велика" - "мала" драма найбільш чітко виявляє себе саме на початку ХХ ст., коли при визначенні особливостей поетики драматичного твору важливого значення набували такі її складові, як поділ на акти, як правило, на п'ять або три, та тривалість вистави (на весь вечір). Уже у середині ХХ ст. зазначені критерії стають не настільки актуальними, і співвідношення малої та великої форми драми набуває інших, більш складних та взаємообумовлених рис. У першій третині ХХ ст. можна прослідкувати формування жанрової системи малих драматичних форм: часто вже у самій назві п'єси вказувалося на її

малий обсяг. Саме короткотривалість виступає первинною характерною рисою малих драматичних форм та слугує передумовою для інших, похідних від неї особливостей їх поетики на противагу великим драматичним формам. А такий критерій, як обсяг твору, визначався авторами різних часів.

Так, наприклад, однією з Аристотелевих вимог до трагедії є її відповідний "середній розмір". Дотримуючись свого власного трактування мімезису як наслідування життю, Аристотель зазначає, що "так як краса живої істоти і будь-якої складної речі полягає не лише у тому, що частини добре впорядковані, а й у тому що ціле має певний, а не який завгодно розмір (тому

що краса полягає у розмірі і порядку; тому красивим не може бути ні зовсім маленька істота – споглядання припиняється, коли воно стикається з нездатним до сприйняття розміром, – ані зовсім велика, бо тоді споглядання відбувається не одразу, а єдине та ціле зникає з поля зору споглядача) [1: 34]. У самій дефініції трагедії, таким чином, присутня безпосередня вказівка на "певний розмір". "Трагедія – це наслідування шляхетної та завершеної дії певної величини" [1: 34].

Малі драматичні форми також мають свою "певну величину". Але якщо у трагедіях, за Аристотелем, така "певна величина" вимірювалася часом від сходу до заходу сонця (*Unus solius ambitus*), то у малих драматичних формах події не можуть розгортатися на такому значному часовому просторі. Інакше кажучи, у малих драматичних формах, перефразовуючи Аристотеля, подія відбувається або ж під час сходу, або ж під час заходу сонця. Саме *під* час, а *не впродовж* його.

Тому при зображенні певного явища підкреслюється його фрагментарність. Предмет зображення у малих драматичних формах є дискретним епізодом з континуальної, цілісної оточуючої дійсності. Малим драматичним формам невластивий розгорнутий показ одного або декількох явищ у мережі його зв'язків. У малих драматичних формах відсутня експозиція. Події, які передували тому, що безпосередньо зображується у творі, не стають предметом художнього розгляду. Характерними є відкритий початок та фінал, відсутність інтриги.

Про взаємозв'язок малих та велих драматичних форм, який часто виражається у тому, що великій драматичній формі передуює мала, свідчить історія виникнення та постановки відомої опери Бертольта Брехта та Курта Вайля (Kurt Weill) "Розквіт та падіння міста Магагоні" ("*Der Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*"). Ця опера була розрахована на повнометражне сценічне втілення і навіть мала поділ у ранніх варіантах тексту на три акти.

Але спочатку був скандал із палкими прихильниками та аж занадто палкими противниками серед фахівців та просто публіки на Баден-Баденському музичному фестивалі у липні 1927 р., причиною якого став "*Малий Магагоні*" ("*Kleines Mahagonny*"), невеличкий *Songspiel* у одному акті, тобто у вигляді малої музично-драматичної форми. Саме жанрове визначення *Songspiel* було запропоноване Б. Брехтом і мало підкреслювати зонгову природу п'єси, а також обігрувало традиційне для Німеччини XIX – поч. XX ст. жанрове визначення *Singspiel* (водевіль). "*Малий Магагоні*" став першим спільним твором Б. Брехта та К. Вайля, який перебував у цей час у пошуках нової, більш сучасної форми опери та розглядав "*Магагоні*" у першу чергу як експеримент зі стилем опери [2:22]. Значною мірою "*Малий Магагоні*" завдячує своїм визнанням саме новаторській музиці К. Вайля. З численних театральних критик того часу відомо, що сцена була побудована у вигляді рингу, режисером виступив Б. Брехт, а головну роль виконала Гелена Вайгель (Helene Weigel). Тоді публіка вперше почула Брехтівські зонги на музику Курта Вайля у неперевершеному виконанні Лотти Ленї (Lotte Lenja). "Алабама-зонг", який був написаний англійською мовою, здобув неймовірну популярність. Одразу після прем'єри виходять одна за одною платівки із записами цієї пісні. Згодом "Алабама-зонг" увійде до репертуару багатьох відомих співаків та гуртів, як наприклад, Девід Боуї чи "The Doors".

Текст зонгшпілю "*Магагоні*" було надруковано завчасно до Баден-Баденської прем'єри у Віденському видавництві Universal-Edition Wien ще у 1927 р., проте цей текст вважався втраченим аж до 1963 р., коли Девіду Дрю (David Drew) вдалося його реконструювати [2: 23]. Окремі пісні з "*Магагоні*" були опубліковані 1927 р. у збірці віршів Б. Брехта "*Hauspostille*". Так "Четверта лекція: псалми та співи із "*Магагоні*" (*Vierte Lektion: Psalmen und Mahagonnygesänge*) цієї збірки складається з першого, другого та третього співів із "*Магагоні*", а також із "Алабама-зонгу" та

"Бенарес-зонгу" (Mahagonnygesang Nr.1, Mahagonnygesang Nr.2, Mahagonnygesang Nr.3, Alabama Song, Benares Song) [3: 243-248]. Ті ж окремі зонги, але під назвою "Магагоні. Водевіль" будуть також пізніше надруковані у 1988 р. у другому томі Великого Берлінського та Франкфуртського видання творів Б. Брехта [4: 323-331] і лише у 2006 р. з'являється реконструйований текст зінгшпілю "Магагоні" [5].

Переробка та розширення так званого "Малого Магагоні" відбулася пізніше на прохання Ганса Курьєла (Hans Curjel). У той час Г. Курьєл був драматургом та режисером Берлінської опери, так званої "Кроль-опери" ("Krolloper"), яку в 1927 році очолив відомий диригент та композитор Отто Клемперер (Otto Klemperer). З кінця 1927 р. по початок 1931 р. Кроль-опера переживає свій найбільший творчий злет. О. Клемперер та його колеги втілюють тут в життя свій задум щодо оновлення опери. За цей порівняно короткий час відбувається 44 оперні постановки, які кардинально вплинули на розвиток сучасної опери. Після 1945 року саме до здобутків кінця 20-х рр. у Кроль-опері звертатиметься багато композиторів, новаторів опери як у Німеччині, так і за її межами.

"Малий Магагоні" вразив Г. Курьєла своєю неординарністю і неподібністю до відомих класичних зразків. Він вважав, що "Малий Магагоні" якраз і є тим твором, який здатний серйозно оновити не лише репертуар Кроль-опери, але й власне підходить до принципів сучасного театрального оперного мистецтва. Проте, мала форма зінгшпілю не влаштовувала режисера через свій невеликий обсяг, а тому на його прохання п'єса мала бути переробленою для повноцінної постановки на весь вечір. Г. Курьєл настійно просив про таку переробку твору у К. Вейля.

Ось цитата з інтерв'ю Г. Курьєла, в якому йдеться саме про переробку "Малого Магагоні": "Знаєте, одноактівки все ж не особливо любляють в оперному репертуарі, якщо це не "Паяци" і "Сільська честь" [6: 10]. Окремий драматичний чи музично-драматичний твір, на думку

режисера, повинен "вистачати" на весь театральний вечір. Вистава, як правило, мала мати антракт що само вже по собі передбачало багатоактовість драматичного твору.

Чи не тому Б. Брехт у нотатках до "Тригрошової опери" не без полемічного загострення зазначав: "У нас сьогодні абсолютне домінування театру над драматичною літературою. Домінування театрального апарату – це домінування засобів виробництва. Театральний апарат чинить спротив своїй перебудові для інших цілей і скрізь, де він стикається з драмою, одразу ж змінює її таким чином, щоб вона у жодному разі не залишалася у ньому чужорідним тілом – окрім тих моментів, де вона і сама покінчить з собою. Нагальна необхідність правильно грати нову драму – важливіша для театру ніж для драми – послаблюється тим, що театр може грати все: він "перетеатризуює" все. Само собою зрозуміло, таке домінування має свої економічні причини" [7: 93].

Для постановки творів, які відповідали на запити (творчі і економічні) тодішніх театрів та їх провідників, драматург міг піти різними шляхами. Можна було доповнити текстовий літературний субстрат режисерськими мізансценами, танцювальними та музичними вставками. (Так, наприклад, одноактівка "Весілля дрібних буржуа" була написана серед п'яти інших у 1919 р., але єдина була поставлена у 1926 р. у Франкфурті. У цю виставу було включено виконання балади, танцювальний номер, а також велику кількість мізансцен, коли актори грали без тексту. Ця одноактівка і сьогодні є репертуарною для "Берлінського ансамблю"). А можна було написати ще один малий драматичний твір, як це зробив, наприклад, теж в кінці 20-х рр. Гергарт Гауптман. Він об'єднав одноактівку "Чорна маска" ("Die Schwarze Maske", 1928) та, написав дещо згодом, драматичну сцену "Відьомська скачка" ("Hexenritt", 1929) у межах однієї вистави. Проте, важливо, що Г. Гауптман наголошував на тому, що це є принципово різні літературні твори. На титульний

сторінці книги, у якій мали бути надруковані обидві п'єси, Гауптман власноруч зазначає: "Мара. Дві п'єси: "Чорна маска" і "Відьомська скачка" Гергарта Гауптмана [8: 391-392]. Саме у такому вигляді ці п'єси і були надруковані у 1930 році. Прем'єра у Віденському Бурґтеатрі у грудні 1929 р. теж мала назву "Spuk" ("Мара") і йшла без антракту за бажанням самого Г. Гауптмана. Цікаво, що на сценічну долю "Малого Магагоні" випали лише лічені постановки до 1933 року і завжди до складу вистави входив ще принаймні один малий драматичний твір. Так у листопаді 1932 р. у Гамбурзі це була Брехтівська "навчальна драма" "Політ Ліндберґа" та одноактні опери Ернста Тоха та Пауля Гіндеміта. 11 грудня 1932 р. у Парижі та 29 грудня 1933 р. у Римі – Брехтівська "шкільна опера" "Той, хто каже так" під режисурою Г. Курьєла, 20 червня 1933 р. у Парижі – мала опера Даріуса Мійо (Darius Milhaud) та 18 липня 1933 року в Лондоні – одноактні опери Жана Франсе (Jan Francois) та Енріке Касело (Enrique Casello) [2: 23].

Б. Брехту було, як вже зазначалося, запропоновано розширити текст "Малого Магагоні", оскільки, на думку Г. Курьєла, "Малий Магагоні" містив матеріал для створення великої опери на весь театральний вечір. І хоча К. Вейль і Б. Брехт скептично поставилися до таких намірів, зрештою Г. Курьєл домогся свого і з одноактівки вийшла трьохактна опера "Розквіт та падіння міста Магагоні", якій, за словами Г. Курьєла, судилося "стати своєрідною трагедією в історії театру" [6: 11]. Нове лібрето "Магагоні" було практично завершено Б. Брехтом до кінця 1927 р., а над музикою К. Вейль продовжував працювати з перервами ще до квітня 1929 р.

Прем'єра "Магагоні" у переробленому варіанті мала відбутися на сцені Кріль-опери. "Але коли з'явилася ця п'єса, - пригадує Г. Курьєл, - я сам засумнівався. Тому що у велику п'єсу було напакковано набагато більше, ніж було спочатку. Вона раптом стала підходящою для театру, додалися сенсаційні демонстративні риси, а вся стислість, вся

вишколеність "Малого Магагоні" не вдалася у великому "Магагоні" [6: 11]. Отже, зміна форми закономірно відбилася на змісті твору. У липні 1929 р. на голосуванні керівництва Кріль-опери ідея постановки "Магагоні" на сцені Берлінської Кріль-опери була відхилена. Проти виступив сам керівник оперного театру О. Клемперер. Немаловажну роль у прийнятті такого рішення, за свідченням Г. Курьєла, відіграли також ідеологічні причини та побоювання з огляду на посилення праворадикальних настроїв у тогочасному німецькому суспільстві.

Прем'єра опери "Розквіт та занепад міста Магагоні" ("Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny") відбулася 9 березня 1930 р. у Лейпцигу та принесла черговий успіх К. Вейлю та Б. Брехту. Не обійшлося без протестів, організованих прихильниками НСДАП прямо в залі для глядачів. Оперу, долаючи перешкоди "протестувальників", все-таки дограли до кінця. Пізніше на "Розквіт та занепад міста Магагоні" чекало ще багато вдалих постановок на багатьох сценах світу.

Інша доля спіткала попередника цієї опери - одноактний "зонґшпіль" ("Songspiel") "Малий Магагоні". Після прем'єрної вистави 17 липня 1927 р. на Баден-Баденському музичному фестивалі та лічених постановок одразу потому про цей "зонґшпіль" просто забули. Лише у 1962 р. нині прославлені німецькі режисери, а тоді ще зовсім молоді режисери-початківці Манфред Карґе (Manfred Karge) та Матіас Ланґгоф (Matthias Langhoff) обирають для свого режисерського дебюту на сцені Берлінського ансамблю легендарний "Малий Магагоні". Як розповів М. Карґе у 2000 р. у інтерв'ю для Brecht-Jahrbuch до столітнього ювілею Гелени Вайґель [9], а також згодом під час творчої зустрічі з глядачами в липні 2010 р. в театрі "Берлінський ансамбль", цей режисерський дебют був неочікуваним. Після зведення Берлінського муру у 1961 р. театр Берлінський ансамбль, який знаходився у східній частині міста, виявився недоступним для режисерів та акторів з ізольованої західної частини Берліну.

Загалом жахливий факт з історії Німеччини ХХ ст. виявився сприятливим для двох ще зовсім недосвічених асистентів режисера, які лише у тому ж 1961 р. прийшли до славетного Брехтівського театру і тут раптом отримали від самої Г. Вайгель шанс на власну постановку Брехтівського та Вейлівського "Малого Магагоні".

Але на друзів чекала проблема, про яку вони і подумати не могли. Спрямованість малих драматичних творів на підкреслену актуальність та яскраво виражений експериментальний характер зумовлюють, як правило, їх швидке забуття. Малі драматичні твори, на жаль, не розглядаються авторами, режисерами та видавцями як щось класично довершене і "вічне". Вони часто-густо зберігаються як прекрасна легенда лише у пам'яті людській. А от тексти таких "актуальних замальовок" відходять у небуття. Як розповів М. Карге, після даремних пошуків у Берлінських бібліотеках виявилось, що цілісний, повноцінний текст "Малого Магагоні" зразка липня 1927 р. не зберігся навіть у Брехтівському архіві. "Ми знали лише лібрето до опери, помчали одразу ж до Брехтівського архіву, подзвонили у двері і сказали: *"Доброго дня, у нас була розмова з пані Вайгель і нам хотілося б отримати текст "Малого Магагоні"*. Тут їх усіх почало трясти від сміху, аж доки ми зрештою не почули, що їм би теж хотілося отримати текст "Малого Магагоні" [9: 332].

Зі спогадів Елізабет Гауптман, давньої подруги і співавторки Б. Брехта, яка була очевидцем постановки "Малого Магагоні" у Баден-Бадені 1927 р., друзі дізналися дещо про те, який вигляд мала та вистава і що вона складалася з 5 "зонгових" номерів та епілогу. Для повноцінної театральної постановки на весь вечір такого малого драматичного твору знову ж таки, як і у далекому 1927 році, було недостатньо. Дивним чином історія повторилася. Юні М. Карге та М. Ланггоф зважилися власноруч дописати половину тексту для "Малого Магагоні", прем'єра якого відбулася 1963 р. і виявилась напрочуд успішною. Лише після

вдалої прем'єри Г. Вайгель дізналася від молодих режисерів про те, яким чином відбулася постановка легендарного "Малого Магагоні". Згодом спадкоємці К. Вайля, посилаючись на реставрований у 1963 р. Д. Дрю текст "Малого Магагоні", заборонили подальші постановки. Ця заборона діє і по сьогоднішній день. Проте, Г. Вайгель дуже сподобалася постановка юних режисерів. Їхній варіант "Малого Магагоні" Г. Вайгель публікує з додатком у назві "За мотивами вистави 1927 року" і в дужках "Карге / Ланггоф", аби цей текст не зник як його попередник [9: 333].

Тяжіння Б.Брехта до малих драматичних форм далось взнаки і при створенні низки окремих драматичних сцен під назвою "Страх та відчай у Третій Імперії" ("Furcht und Elend des III. Reiches"). У 1938 р. п'єса складалася з 27 драматичних сцен, які розглядалися Б. Брехтом як матеріал для роботи режисера і згодом навіть були доповнені кількома сценами спеціально для постановки в США в 1942-1943 рр. та ще однією сценою, яка так і не була поставлена і знайдена лише нещодавно [10], для післявоєнної постановки у 1946 році у Швейцарії. Усі 27 сцен за задумом автора не повинні і не могли бути поставлені одночасно у межах однієї вистави. Натомість, режисер міг за власним бажанням та баченням обирати самостійно для постановки окремі сцени та їх порядок. Тут легко помітити схожість з п'єсою Георга Бюхнера "Войцек", якою так захоплювався Б. Брехт. Ця п'єса дійшла до ХХ ст. у вигляді окремих фрагментів тексту, які компонувалися у виставу вже не драматургом, а виключно режисером, а також із кабаре-ревію кінця 20-х – 30-х рр. Так Макс Фріш порівнював післявоєнну швейцарську постановку п'єси "Страх та відчай у Третій Імперії" з кабаре: "Певно, що є окремі сцени, які цілком можна позначити як кабаре, навіть, як погане кабаре. [...] Безумовно добре, що цю п'єсу показують на сцені, і той, хто називає її ревію, має ще додати, що це ревію пам'яті" [11: 328]. У творчості Б. Брехта можна пригадати і низку одноактів 1919

р., які так і не були поставлені за виключенням "Весілля дрібних буржуа", і одноактівки з еміграції, і короткотривалі "навчальні драми" кінця 20-х рр., поставлені на Баден-Баденському фестивалі, і також такий твір, як "Занепад егоїста Йоганна Фатцера" ("Untergang des Egoisten Johann Fatzer", 1926-1930 рр.), що так і залишився незавершеним фрагментом.

Саме брехтівський досвід творення п'єс, які належать до малих драматичних форм, свідчать про наявність певної поетикальної спільності принципів і прийомів, які і визначають їх видову сутність. Малим драматичним формам притаманна не лише фрагментарність у зображенні оточуючої дійсності, але й фрагментарність по відношенню до сценічної реалізації на традиційній великій театральній сцені. Малі драматичні форми часто слугували і слугують відправною

точкою у творчості драматурга, перероблюються, доповнюються і переходять у великі драматичні форми. Малі драматичні форми часто виступають як окрема складова вистави, як певний фрагмент, який режисер-постановник використовує поряд із іншими складовими для творення сценічного дійства. У той же час поширення малих драматичних форм у першій половині ХХ ст. пов'язане не лише з їх експериментальним характером та можливостями для творчого пошуку, які вони пропонували драматургам, але й також з розвитком малої сцени: кабаре, камерних та інтимних театрів, а також проведенням фестивалів на кшталт Баден-Баденського, де у липні 1927 року і розпочалася багаторічна плідна співпраця двох геніїв – Бертольта Брехта та Курта Вейля – з постановки "Малого Магаґоні", якій судилося стати єдиною і неповторною.

Література

1. Texte zur Theorie der Literatur. Stuttgart: E. Klett Verlag, 1975. – 161 S.
2. Schebera J. Mahagonny - Songspiel und Oper: Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte 1927-1933 // Communications from the International Brecht Society, V. 33, 2004. – S. 22 - 32.
3. Bertolts Brechts Hauspostille // Bertolt Brecht: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Bd. 8. Gedichte 1. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967. – S. 167 – 263.
4. Brecht B. Mahagonny. Songspiel // Bertolt Brecht: Werke. Große Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band II. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. – S. 323 - 331.
5. Brecht B. "Mahagonny" Brecht - Weill. Hrsg. von Fritz Hennenberg. - 1. Aufl., Orig.-Ausg.. - Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. - 450 S.
6. "Brecht war musikalisch im Sinne eines Bänkelsängers". Ein Interview mit dem Schweizer Opernregisseur Hans Curjel (1967) // Dreigroschenheft, Jg. 18, H.1, 2011. - S. 9 - 17.
7. Brecht B. Die Dreigroschenoper: Der Erstdruck 1928. Text und Kommentar. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004 – 170 S.
8. Gerhart Hauptmanns Handschriften, 589. Band1. - S. 390-423.
9. Wilke J. Manfred Karge im Gespräch über Helene Weigel // Helene Weigel 100. The Brecht Yearbook 25. Wisconsin, 2000. – S. 329 – 347.
10. Wizisla, Erdmut: *Unmögliche Schlußzene*. Typoskript zu *Furcht und Elend des III. Reiches* entdeckt. // I'm Still Here. The Brecht Yearbook 22, 1997. – S. 1–6.
11. Frisch M. Zu Bert Brecht: Furcht und Elend des Dritten Reiches // Max Frisch: Gesammelte Werke in zeitlicher Abfolge. Band II (1944-1949). – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976. – S. 326 – 329.
12. Brecht B. Furcht und Elend des III. Reiches // Werke. Große Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band II. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. – S. 339 - 415.
13. Hauptmann, Gerhart: Sämtliche Werke. Band III. Dramen. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965. – 1250 S.

Образ Бертольта Брехта в творчості Гюнтера Грасса

Моргачова Г. В.
(Донецк)

Немецкий писатель, лауреат Нобелевской премии Гюнтер Грасс завоевал мировую известность, прежде всего, как прозаик. Именно как автор романов воспринимается он и до сих пор, хотя начинал с поэтических опытов, кроме того, написал и некоторое количество пьес, среди которых *Hochwasser*, *Die bösen Köche*, *Die Plebejer proben den Aufstand*. Эта последняя является одним из двух произведений, в которых Гюнтер Грасс обращается к образу Бертольта Брехта – драматурга и реформатора театра, одной из самых значительных личностей в немецком искусстве в двадцатом веке.

Грасс написал свою пьесу, снабжённую подзаголовком "Немецкая трагедия" и призванную продемонстрировать бессилие эстетизма перед политической реальностью, в 1966 году. Двумя годами ранее, в 1964, он произнёс в Берлинской Академии по случаю 400-летия со дня рождения Уильяма Шекспира речь, которая называлась *Vor- und Nachgeschichte der Tragödie des Coriolanus von Livius und Plutarch über Shakespear bis zu Brecht und mir*. В дискурсе постоянно меняющихся отношений между аристократией, патрициями и плебеями, между классами, но, прежде всего, в дискурсе толкований этих отношений разными авторами Грасс находит всё новые аргументы против брехтовской обработки "Кориолана" [5; 89], иначе говоря, против его реакции на события 17 июня 1953 года. В этот день – вскоре после смерти Сталина – в ГДР, в том числе и в Восточном Берлине произошли волнения рабочих, протестующих против повышения плановых норм. Как раз в период с 1952 по 1953 годы Бертольт Брехт обрабатывал

трагедию Шекспира. По убеждению Грасса, события 17 июня дают Брехту возможность извлечь из актуальных событий пользу для своей постановки – и только: "строители говорят об Ульбрихте и Гротевале, а он говорит о Сицинии и Бруте... Рабочие хотят заполучить его для восстания, а он использует рабочих для театральной постановки восстания плебеев [2; 57]". Действие пьесы Грасса происходит 17 июня 1953 года в одном из берлинских театров. Некий режиссёр, которого его ассистенты и актёры называют "Шеф", проводит репетицию первой сцены своей обработки шекспировского "Кориолана" – восстание плебеев. Во время репетиции к Шефу приходят рабочие, участвующие в восстании, и просят написать от их имени обращение к властям, но не встречают со стороны Шефа той поддержки, на которую рассчитывали.

Критикой пьеса Грасса была воспринята отрицательно, не в последнюю очередь из-за того, каким в ней представлен Бертольт Брехт. Например, Рудольф Аугштайн утверждает, что тех, кто знают Брехта и его "Кориолана", должна разозлить пьеса Грасса [1; 85]. По убеждению критика, пьеса не желала быть написанной вообще, а отношение между Шефом и его прототипом Брехтом не менее неудачно, чем между Грассом и Шекспиром [1; 84]. Марсель Райх-Раницки замечает, что Бертольт Брехт, единственный, и делает главное действующее лицо – Шефа – хоть как-то способным заинтересовать публику [4; 62]. По словам Райх-Раницкого, Грасс намеренно упростил личность Брехта до нескольких основных черт, однако, вследствие этих упрощений Брехт оказался человеком, который в погоне за красным

словцом не замечает того, что творится вокруг [4; 61]. Итак, Брехт в пьесе *Die Plebejer proben den Aufstand* – это эстет, находящийся вдали от действительности, "безмятежный театрал". Изображая Брехта именно таким, Грасс, конечно, утрирует, что не является новым в его подходе к изображению личностей современников, учитывая то, например, каким в его творчестве предстаёт Мартин Хайдеггер. Позиция Грасса-писателя заключается в том, что в современном мире художник не имеет права изолировать себя от политики. При этом сложно представить себе художника, так же тесно связанного с политикой, как Бертольт Брехт. Во время Второй мировой войны Гюнтер Грасс, подросток без каких-либо политических убеждений, мечтал о службе в Вермахте просто как о возможности вырваться из привычного течения жизни, а Бертольт Брехт вынужден был покинуть Германию, являясь автором книг, которые в его стране сжигали. Однако в пьесе *Plebejer proben den Aufstand* этот период Грасс обходит молчанием. Если в его прозе вторая мировая война и нацизм в Германии занимают центральное место, то здесь он акцентирует внимание на значительно менее масштабном историческом событии, и интерес его, возможно, объясняется его личной активной политической деятельностью на стороне социал-демократов. Иначе сложно понять такую резкую критику в адрес Брехта, тем более, что самого Грасса, как мне кажется, невозможно считать последовательным противником брехтовской философии творчества. Скорее, можно обнаружить немало такого, чему Грасс мог научиться именно у Брехта. Простым примером здесь служит "эффект очуждения", который Грасс нередко применяет в своей прозе. Именно такой эффект даёт оптика Оскара Мацерата в "Жестяном барабане" или маленького Эдди Амзеля в "Собачьих годах". Да и теория "эпического театра" должна быть Грассу ближе, чем драматического. Создавая эпический театр, Бертольт Брехт стремился к тому, чтобы стимулировать активность зрителя,

противопоставить зрителя событиям и заставить его изучать, заставить зрителя определить свою принципиальную позицию и принимать решения. Те же цели в своей прозе преследует и Грасс. Таким образом, кажется, что Грасса в литературном смысле можно считать скорее последователем Брехта, чем его противником, и резкое осуждение реакции последнего на события 17 июня связано именно с принадлежностью обоих авторов к разным политическим лагерям. Сам Грасс, похоже, понимал некоторую слабость своей позиции, и, значительно позже, в речи *Schreiben nach Auschwitz* (1990) уже осторожно отмечал, что образ Шефа, читай, Брехта, неоднозначен и однозначным быть не может [3; 246].

Через 33 года после премьеры *Plebejer proben den Aufstand* Грасс вновь обращается к образу Бертольта Брехта, теперь уже в прозаическом произведении. В новелле "1956" ("Моё столетие") в год своей смерти встречаются Готтфрид Бенн и Бертольт Брехт – два ключевых деятеля немецкой культуры, а кроме этого, ещё и два жителя разделённого Берлина: Бенн – из западной части, Брехт – из восточной. Встреча их происходит на кладбище, а точнее, у могилы Генриха фон Клейста. Случайным свидетелем этой встречи становится студент-германист, начинающий поэт, который и рассказывает о том, что ему удалось подсмотреть и подслушать.

Имя Клейста в связи с именами Брехта и Бенна возникает не случайно. Ведь в своё время Брехт стал лауреатом премии имени Клейста, кроме того, у него существует стихотворение под названием "О пьесе Клейста "Принц Гомбургский"". Посвящено оно именно пьесе, которая использовалась нацистской пропагандой. Что же касается Готтфрида Бенна, то в своё время он в этой пропаганде участвовал. Таким образом, само место встречи двух поэтов напоминает об их прошлом, если и не им самим, то, конечно же, студенту-рассказчику.

В новелле Грасс, с одной стороны, словно пытается смягчить резкость своей старой критики в адрес Брехта. Так, год

смерти обоих художников описывается рассказчиком студентом (которым вполне мог оказаться и сам Гюнтер Грасс) как "печальный сумрачный год" [6; 162], мир после смерти мэтров становится для него пустым, а театр – оголённым [6; 162]. В финале новеллы рассказчик решает "сжечь свои стихи и впредь усердно осваивать машиностроение в Техническом университете [6; 166]". Однако, к такому решению студента приводят не только почтение к памяти великих художников, но и разочарование в них.

Имена Брехта и Бенна ни разу в новелле не называются, при этом читатель, как и юный студент, безошибочно узнаёт "обоих, одного – лысого и похожего на Будду, другого хрупкого и уже отмеченного печатью болезни [6; 163]". Вплетая в текст общеизвестные факты из биографий мэтров и цитаты из их произведений, Грасс подчёркивает ощущения студента, подсматривающего их встречу. Он своими глазами видит историю, живые легенды, "гигантов", тех, о ком раньше читал в учебниках. Брехт и Бенн, которых всегда, и особенно во время холодной войны, принято было изображать как представителей противоборствующих лагерей в литературе, предстают в новелле в ином свете. Они и не думают вести себя так, как предписывают их общественно-политические роли. Бенн цитирует следующие строки из стихотворения Брехта "Рожденным позже":

"Вы, кто вынырнет вновь из потока,
В котором мы пошли ко дну.
Не забывайте,
О наших слабостях рассуждая,
Про тёмное время,
Которого вы избежали". [6; 164-165]

Тем самым, оба словно пытаются оправдаться, словно сами себе отпускают свои политические грехи, подчёркивают важность терпимости и смещение политики на второй план под действием искусства, с чем не согласен Грасс.

Уже сам тот факт, что встреча Бенна и Брехта состоялась, и что она

неофициальна, указывает не только на отсутствие враждебности между ними, но и на аполитичность обоих. Собеседники словно обмениваются любезностями, цитируя друг друга. Бенн, как профессиональный врач, переживает за здоровье Брехта, а Брехт в ответ оживлённо рассказывает, что ему посоветовали медики. Бенн беспокоится из-за предстоящего торжества по поводу своего 70-летия, а Брехт – по поводу своих последних распоряжений о собственном погребении, и тут тоже не обходится без цитат. В известном смысле, несмотря на политическую полярность, Брехт и Бенн в новелле почти тождественны. Оба интеллектуальны и хорошо знают творчество собеседника, оба доброжелательны по отношению друг к другу. В конце концов, оба являются идолами студента-германиста, для него не имеет значение то, что поэты находятся на разных политических полюсах, оба одинаково велики и почитаемы. Однако рассказчик в глубине души разочарован поведением своих кумиров: он ожидал от них "более глубокого толкования их поучительных заблуждений [6; 165]". В отношении студента-германиста читается и отношение автора – Гюнтера Грасса.

Итак, Гюнтер Грасс на рубеже 20-го и 21-го века изображает 1956 год в истории Германии, как год, когда ушли из жизни два замечательных мастера слова – Готтфрид Бенн и Бертольт Брехт. И, тем не менее, в полемике с последним он сохраняет ту же позицию, которая была представлена им в пьесе *Die Plebejer proben den Aufstand*, пусть и смягчённую временем. Брехт так и остаётся для него "эстетом", художником, далёким от политики. А таким художник, по мнению Грасса, в современном мире быть не может. Избрав сюжетом своей новеллы "1956" встречу Бенна и Брехта, Грасс словно указывает на принадлежность революционеров и прогрессивных авторов первой половины двадцатого века к безвозвратно ушедшему в прошлое столетию.

Література

1. Augstein R. William Shakespeare, Bertolt Brecht, Günter Grass / R. Augstein // Der Spiegel. – 1966. – №5. – С. 83 – 85.
2. Grass G. Aufsätze zur Literatur / Günter Grass. – Darmstadt / Neuwied : Luchterhand, 1980. – S. 168 S.
3. Grass G. Schreiben nach Auschwitz: (Essays und Reden III 1980-1997) / Günter Grass. — Göttingen : Steidl, 1997. — (Werkausgabe : in 17 Bänden / G. Grass ; Bd. 16). — S. 235-256.
4. Reich-Ranicki M. Ein deutsches Trauerspiel über ein deutsches Trauerspiel / M. Reich-Ranicki // Unser Grass. – München : Deutscher Taschenbuch Verlag. – S. 59 – 65.
5. Vormweg H. Günter Grass / Heinrich Vormweg. — Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch, 2002. — 179 S.
6. Грасс Г. Моё столетие / Гюнтер Грасс ; [пер. с нем. С. Л. Фридлянд]. – Харьков : Фолио, 2001. – 332 с.

Библейский контекст в драме Б. Брехта "Кавказский меловой круг"

Попова-Бондаренко И. А.
(Донецк)

В новаторской драматургии Бертольта Брехта библейские мотивы носят чаще всего скептический и даже, как замечает И. Фрадкин, "пародийно-кощунственный" характер [1:175]. Известно, что Брехт прекрасно знал Библию, в чём сам охотно признавался [1:171]. В таких пьесах, как "Барабаны в ночи" и "Трёхгрошовая опера", эпатажная тенденция проявилась, пожалуй, наиболее остро. В "Трёхгрошовой опере", к примеру, библейские сентенции буквально выворачиваются наизнанку, превращаясь в расхожие фразы и банальные сентенции, что демонстрирует степень продажности и цинизма мира, поставленного на "деловую" основу. Библия для молодого драматурга становится в этом случае инструментом разоблачения. В творческом наследии Брехта библейские мотивы образуют весьма существенный пласт, который на сегодняшний день, к сожалению, недостаточно изучен.

"Кавказский меловой круг" – произведение зрелого мастера. Здесь органично соединились художественно-эстетические системы "аристотелевского" и "эпического" театра. Исследователи "Кавказского мелового круга", в частности, А.С. Чирков [2:126-127] и М. Духардт (M. Duchardt) [3:31-34; 37-38]

справедливо ссылаются на два структурообразующих источника – дальневосточный (пьеса Ли Сын-тао "Меловой круг") и библейский (решение Соломона по делу двух женщин о младенце – 3 Цар. 3 [4]). Библейское начало приобретает в пьесе Брехта камертонное звучание контекста, который обеспечивает полноту художественной коммуникации. Фабула пьесы такова: в результате заговора князей арестовывают и казнят губернатора. Его жена, которая по-настоящему ценит только наряды, в спешке забывает своего грудного ребёнка и бежит из города. Молодая служанка Груше спасает и выхаживает этого ребёнка, а в финале обретает выстрадавшее право называться его истинной матерью. Здесь просматривается ветхозаветная история о справедливом суде царя Соломона, обозначенная выше, – напомним её: когда спор между женщинами, претендующими на младенца, зашёл в тупик, Соломон приказал принести меч и разрубить дитя на равные части. Истинная мать стала умолять царя отдать ребёнка самозванке, в то время как ложная мать мстительно настаивала на его умерщвлении: "...пусть же не будет ни мне, ни тебе, рубите" (3 Цар. 3:26). Кульминация брехтовского финала с

точностью воспроизводит ветхозаветную ситуацию: мать-губернаторша, через несколько лет вспомнив о ребёнке, который становится теперь гарантией получения прав на наследство, требует вернуть ей мальчика. Судья велит губернаторше и Груше тянуть мальчика к себе. Груше не выдерживает издевательств над ребёнком и дважды отпускает ручонку малыша, что и позволяет судье решить вопрос в пользу Груше. Данный мотив лежит на поверхности и не нуждается в дополнительных изысканиях. Но есть и другие, скрытые библейские параллели, требующие прояснения. Ситуация оставления ребёнка соотносится с ветхозаветной книгой Исхода и судьбой Моисея. В младенчестве он был вынужденно оставлен любящей матерью-еврейкой, положен в обмазанную асфальтом корзину и поставлен в нильском тростнике неподалёку от того места, где совершала омовение дочь фараона (вариант: по версии мидраша Шмот, корзина с Моисеем была пущена к месту омовения дочери фараона по реке [5:43]). Как известно, фараон повелел убивать новорождённых еврейских мальчиков, чтобы "народ сынов Израилевых... не размножался" – Исх.1:9-10), и его мать хотела таким образом спасти дитя. Принцесса (мидраш даже приводит её имя – Батъя [5:43]), услышав плач младенца, поняла, что пред ней еврейское дитя (в лютеровской Библии это звучит так – „Es ist eins von den hebrädischen Kindlein" – букв.: "оно [дитя] из еврейских деток/младенцев") – 2. Mose 2:6 [6], пожалела его и велела доставить во дворец, где Моисей долгие годы воспитывался как внук фараона. При этом божественной волей ребёнку была определена в кормилицы собственная мать. Изоморфность ветхозаветной и брехтовской фабул не вызывает сомнений. Вместе с тем "оптика" Брехта предполагает эффект фабульной зеркальности, который часто встречается в его новаторском театре. Так, губернаторша, Нателла Абашвили, биологическая мать ребёнка – женщина

состоятельная, взбалмошная и легкомысленная, бросает своё дитя и убегает из города, в то время как ветхозаветная мать-еврейка, по имени Иохевед, подбрасывая сына египетской принцессе, фактически даёт ему шанс выжить. Зеркально преломлен и мотив спасительницы: в книге Исхода ею становится принцесса, усыновляющая бедное еврейское дитя – в брехтовской же трактовке спасение приходит со служанкой Груше, доброй и честной девушкой, которая прячет знатного ребёнка в бедной горной деревушке, где растит его по своему разумению (приучает к труду, учит говорить, защищать себя и т.д.). Попутно заметим, что поэтика названия ("Кавказский меловой круг") не в последнюю очередь определяется композиционно усиленной круговой траекторией предательств и спасений. Мать-губернаторша бросает ребёнка – нянька вроде бы соглашается за ним присмотреть, но хитростью сбывает его с рук и отдаёт простодушной Груше – Груше, выбившись из сил после нескольких недель скитаний и чувствуя обязательства перед женихом-солдатом, решает устроить свою личную жизнь и подбрасывает Михаила крестьянке – затем, когда мальчику угрожает опасность, вырывает его из рук латников, которые с целью уничтожения разыскивают ребёнка-наследника – почти теряет право на малыша в сцене суда – и, наконец, навсегда обретает его благодаря мудрому решению судьи Аздака.

Остановимся на некоторых общих кодах ветхозаветного и брехтовского текстов, что позволяет говорить о скрытых, но концептуально важных корреляциях Библии и пьесы.

1. Имена младенцев в Ветхом завете (Моисей) и пьесе Брехта (Михаил, а в оригинале "Кавказского мелового круга" – Michael), конечно же, не совпадают, но, тем не менее, соположены по своей значимости и сфере функционирования. Так, С.С. Аверинцев рассматривает имя "Моисей" в связи с теофорностью этого имени и грамматической формой от еврейского глагола таъаһ ("вытаскиваю"

– указание на извлечение Моисея из водной среды) [7:64]. Имя "Михаил", как указывает М.Б. Мейлах [8:158], в народной иудаистической этимологии означает "кто, как Бог?" В ветхозаветной книге Даниила "князь великий" Михаил (Михаэль), как и Моисей, "стоит за сынов народа своего" (Дан. 12:1). Там же говорится, что исполнился закон Моисея, когда сыны Израиля преступили его, и произошло опустошение Иерусалима (Дан. 9:11-13), но вместе с тем сказано, что Михаил выступит как избавитель от Персидского князя (Дан. 10:12, 21). Заметим, что Грузия в пьесе Брехта находится в состоянии войны именно с Персией, а судьба Михаила (стояние на пороге гибели и чудесное спасение, благодаря Груше) воспринимается в определённом смысле как аналог судьбы страны, залог её возрождения.

Именно с Михаилом связывает Груше изменение мира к лучшему, и новозаветные мотивы всеобщей гармонии проступают здесь вполне явственно:

Der Sohn des Tigers
Wird die kleinen Pferde füttern
Das Kind der Schlange
Bringt Milch zu den Müttern

[9:57].¹

Итак, Моисея и Михаила/Михаэля в ветхозаветном мире связывают заступничество и отношения единомыслия. Встречается Михаил и в Новом завете: в соборном послании св. апостола Иуды о Михаиле сказано следующее: "Михаил Архангел, когда говорил с диаволом, споря о Моисеевом теле, не смел произнести укоризненного суда, но сказал: "да запретит тебе Господь" (Иуда 9). Таким образом, библейская

"парность" образов Моисея и Михаила не вызывает сомнения, и ответ этой сакральной диады ложится на брехтовского героя-ребёнка. В православной мифологии, по наблюдению Мейлаха, Михаил обучает людей хлебопашеству и ремёслам, а в иконографии Флора и Лавра именно Михаил держит уздечки коней этих святых [8:160]. Любопытно, но Брехт вводит в зонг, приведённый выше, православную атрибутику Михаила в ранге покровителя крестьянства (досл.: "Сын тигра / Покормит лошадку"; перевод Апта, семантически абсолютно сохраняющий оппозицию "хищность-кротость", к сожалению, снимает это важное соответствие).²

2. Мотив корзины, в которую был помещён Моисей, в пьесе также первоначально задан на реминисцентном уровне (часть II). Груше, будучи не в состоянии оставить беспомощного ребёнка и охраняя его сон, проводит часть ночи перед разгромленным дворцом, облокотившись на сундук („sie setzt sich dem Kind gegenüber, an die Kiste gelehnt"). В лютеровской транскрипции ветхозаветного текста корзина прописана как ein Kōstlein (2. Mose 2:3) – смыслоносущие консонанты у Брехта и Лютера, как видим, совпадают (-Kst), равно как близкородственные слова и денотаты (Kiste/Kistlein).

И, тем не менее, "корзина" всё же появляется в пьесе. В третьей части "Кавказского мелового круга" ("Бегство в северные горы") Груше принимает решение подбросить малыша какой-нибудь семье: она кладёт его у порога крестьянского дома, наблюдая из-за дерева за дальнейшим ходом событий. Крестьянка, заметив ребёнка, сначала просит согласия мужа оставить малыша и вслух мечтает о том, как устроит ему местечко в доме и будет брать *в корзине* на полевые работы. Несмотря на недовольство мужа, она всё же кладёт

¹ В переводе С. Апта визионерская картина гармонического сосуществования диких хищников и дитяти как раз несколько усилена и соотнесена с Книгой Исаяи: «И тогда волк будет жить вместе с ягнёнком, и барс будет лежать вместе с козлёнком, и телёнок, и молодой лев, и вол будут вместе, и малое дитя будет водить их» (Ис. 11:6). О безвредности пресмыкающихся сказано ниже: «И младенец будет играть над норою аспида, и дитя протянет руку свою на гнездо змеи» (Ис. 11:8):

Рождённый удавом,
Накормит ягнёнка,
И тигры смиреют
При виде ребёнка [10:640].

²

Кстати, не исключено, что с учётом брехтовских приездов в Москву и знакомства с русской культурой здесь возникает вполне объяснимая реминисценция.

ребёнка в корзину, где его затем обнаруживают латники. Груше бьёт одного из них поленом по голове и убегает с Михаэлем. Корзина (она звучит здесь как 'Korb') появляется в этой части в качестве постельки для ребёнка шесть раз. 'Korb' не только вербализуется в речевых партиях персонажей (крестьянки, ефрейтора-латника), но и содержится в ремарках при чтении текста, а при просмотре пьесы, соответственно, выполняет функцию сценического атрибута. Немаловажным в связи с корзиной становится и то, как спасён малыш: в мидраше указывается, что Моисей мог бы стать жертвой нильских крокодилов, но был спасён (буквально: *вытащен* из тростника). Груше также спасает Михаэля, вытащив на глазах кровожадных латников из корзины и убежав в горы. Крестьянская корзина, сплетённая из лозы, на метонимическом уровне обеспечивает ветхозаветный "тростниковый эффект" (у Лютера – *ein Kdstlein von Rohr* (2. Mose 2:3).

3. Внешний вид младенцев. В книге Исхода подчёркивается красота ребёнка: "жена зачала и родила сына, и, видя, что он *очень красив* (курсив наш – И. П. -Б.), прятала его три месяца" (Исх. 2:2). Лютеровский перевод, который теологи считают наиболее корректным, также предлагает определение 'feines' – "ein feines Kind war" (2. Mose 2:2). Большинство персонажей у Брехта характеризует Михаила как "здорового ребёнка" (*ein gesundes Kind* [9:13]), знатного/благородного ребёнка (*Hohe Kind* [9:14]) и, наконец, как "изящное/красивое дитя" (*ein feines Kind* [9:46]). Отметим, что лютеровское и брехтовское восприятие красоты младенцев (соответственно Моисея и Михаила) полностью совпадают. В оригинале книги Исхода, согласно комментарию Й. Герца, младенец Моисей буквально сияет красотой, от него исходит "ки тов", то есть свет первотворения [11:8]. Эта линия ещё более усилена в мидрашистской литературе, на что указывает Р. Патай [12:314-320]. Когда родился Моисей, жилище озарилось Божественным светом, и близкие поняли, что в мир пришёл праведник. В зеркальной

парадигме брехтовского театра свет также появляется, но в ином качестве: малыш Михаил приходит в мир, увы, освещённый тяжёлым заревом братоубийственной войны (*die Stadt erfüllt /Von Brand und Jammer* [9:33]).

4. Обстоятельства спасения. Согласно книге Исхода, младенец Моисей, находясь в зарослях тростника, привлёк к себе внимание плачем и тем самым умягчил сердце египетской принцессы (по легенде, ему нарочно причинил боль ангел Габриэль [5:43]). Вот финал второй части, когда Груше вслед за остальными уже готова покинуть город. Брехт и здесь остаётся верным себе: библейская ситуация спасения становится у него поводом для нравственного урока в регистре приёма очуждения. Маленький Михаэль не издаёт ни единого звука, но Груше сердцем понимает, что нужна брошенному всеми ребёнку:¹

Als sie nun stand zwischen Tür und
Tor, hörte sie
Oder vermeinte zu hören ein leises
Rufen: das Kind
Rief ihr, wimmerte nicht, sondern
rief ganz verständig
So jedenfalls war's ihr. "Frau",
sagte es, "hilf mir."
Und es fuhr fort, wimmerte nicht,
sondern sprach ganz verständig:
"Wisse, Frau, wer einen Hilferuf
nicht hört
Sondern vorbeigeht, verstörten
Ohrs: nie mehr
Wird der hцren den leisen Ruf des
Liebsten noch
Im Morgengrauen die Amsel oder
den wohligen
Seufzer der erschöpften
Weinpflücker beim Angelus" [9:33].

¹ И вот, когда она стояла у последних ворот,
Она услышала – или показалось ей, –
Что мальчик говорит, не плачет, нет, а внятно
Ей говорит: «Останься, помоги».
И он сказал ещё – он говорил, не плакал:
«Знай, женщина, кто не идёт на зов беды,
Кто глух к мольбе, тот не услышит никогда
Ни ласкового голоса любви,
Ни щебета дрозда.....» [10:624].

Профетический, по сути, монолог Михаила оформлен Брехтом в свойственной ему манере снижения ситуативного пафоса: так, вместо библейского нейтрального глагола "плакать" (у Лютера о Моисее сказано: „das Knblein weinte" – 2. Mose 2:6) Брехт использует грубоватую бытовую форму "хныкать" / "пищать" ('wimmern') [9:33]:

.....
.....das Kind
Rief ihr, wimmerte nicht,
sondern rief ganz verstdndig
So jedenfalls war's ihr. "Frau",
sagte es, "hilf mir."
Und es fuhr fort, wimmerte
nicht, sondern sprach ganz verstdndig.

Брехт нарочито усиливает агональный тон по отношению к книге Исхода: там дитя плачет – Брехт дважды, словно полемизируя с ветхозаветным сюжетом, подчёркивает, что Михаил, напротив, не "пищит", "не хнычет" („wimmerte nicht"), но его молчание красноречивее слов – в нём проступают, "изрекаются" весьма серьёзные вещи. Так вступает в силу древний мотив "мудрого дитяти". Но, несмотря на отмеченный приём стилизованного снижения, в данной сцене за счёт высокого библейского контекста ветхозаветного спасения только усиливаются мощные реабилитационные и гуманистические интенции.

5. Мотив вскармливания. Вполне соотносимыми в ветхозаветном плане становятся также образы библейской Иохевед, матери Моисея, и брехтовской Груше. Еврейская мать, согласно книге Исхода, была приглашена принцессой во дворец на правах кормилицы Моисея. Любопытно, как разворачивается алиментарный мотив в пьесе. Груше, скрываясь от латников, регулярно покупает молоко Михаэлю ("Она брела в безлюдные горы, / Брела по военно-Грузинской дороге, / Пела песню, молоко покупала" [10:625]; „...Sang sie ein Lied, kaufte Milch" [9:35]). Груше поёт малышу, обеспечивает его молоком, то есть ведёт себя именно как нянюшка, кормилица. Когда же наступают тяжёлые времена и за

молоко заламывают непомерную цену, то она, незамужняя девица, однажды вынужденно предлагает малышу пустую грудь, что на уровне художественной параболы уравнивает её с Иохевед в праве на материнство.¹

На этом, однако, совпадения не заканчиваются. Согласно мидрашу Шмот, Иохевед кормит мальчика 24 месяца [5:45]. Время же пребывания Михаила у Груше, пока его не отбирают на суд латники, – 2 года, то есть те же 24 месяца. Как видим, аналогия, выраженная абсолютным совмещением временных планов, не вызывает сомнения.

Заслуживают внимания и другие аллюзии, восходящие к некоторым ветхозаветным текстам. Лаврентий, брат Груше, чтобы покрыть её "позор", устраивает ей фиктивный брак с лежащим больным (действие IV), который на поверку оказывается дезертиром, переживающим войну в материнском доме. В переводе С. Апта он именуется Давидом, что, с одной стороны, конечно, более усиливает грузинский колорит, но, с другой стороны, это затемняет истинную семантику имени. В оригинале пьесы дезертира зовут Юсуп (Jussup). М. Духардт считает это имя русской и грузинской производной формой от "Иосиф" (Josef), справедливо указывая на параллель с библейским Иосифом, мужем Марии, который, по сути, также принял чужого ему ребёнка [3:18].² Со своей стороны, мы

¹ Дж. Дж. Фрээр указывает на распространённый у разных народов обряд усыновления, при котором мнимая мать даёт сосать грудь приёмному [13:257]. Груше действительно назовёт Михаила своим сыном через несколько дней после символического прикладывания к груди.

² В сцене купания муж грубо замечает Груше, что она, вероятно, повидала в своей жизни голых парней („... einen nackten Kerl gesehen"), и ребёнок не упал с неба („... ist nicht aus der Luft gemacht") [9:75] – это вульгаризированный перепев и мотива непорочного зачатия от святого духа, и ситуации из Евангелия от Матфея, когда Иосиф вместо положенного «оглашения» неверной жены и её позорного изгнания по праведности своей хотел тайно отпустить беременную Марию [Мат. 1:19]. В пьесе развиваются также новозаветные мотивы Святого семейства (Груше-Михаил-Симон), Рождества (слова Груше о появлении кометы как отмеченном времени) и связанных с ним событий – избияния младенцев (поиск Михаила латниками) и бегства в Египет (тяжёлый путь Груше во спасение ребёнка). Предательство крестьянки по отношению к Михаилу (она боится, что латники за укрывательство ребёнка сожгут дом и, в переводе С. Апта, погубит её «выручка за урожай» [10:635]) в оригинале усилена мотивом серебра, т.е. иудинных

бы добавили, что в данном случае вполне релевантна и другая ветхозаветная аллюзия, связанная с Иосифом: в противовес устойчивому представлению о красоте и нравственности библейского Иосифа Прекрасного брехтовский персонаж явно окарикатурен и вызывает отвращение. Наличествует в этой сюжетной линии и пародийное переосмысление мотива свадьбы царя Соломона. Как и в Книге Песни Песней, здесь налицо ряд сатирически прочерченных совпадений. Во-первых, свадьбу Юсупа и Груше (читай как обозначенный перевёртыш – Соломона и Суламиты) устраивают также весной (Frühjahr), которая в ремарке обозначена звоном капли (*Das Glockenspiel der fallenden Tropfen ist groß und stetig geworden* [9:63]; ср. библейское: "Вот, зима уже прошла; дождь миновал, перестал" – Песн. П. 2:11).¹ Во-вторых, травестийно перелицовывается мотив храбрости псевдо-Соломона (дезертир Юсуф вовсе не "опытен в бою", как Соломон, и, конечно же, нет меча "при бедре его ради страха ночного" – Песн. П. 3:8). В-третьих, как и в библейском тексте, доминирующей становится материнская линия: мать Соломона увенчала его в "день радостный для сердца его" (Песн. П. 3:11) – мать Юсупа торопит с бракосочетанием, опасаясь, что лежащий больной не доживёт до венчания и пропадут обещанные Лаврентием отступные за фиктивный брак. При этом цена сделки (600 пиастров) составляет ровно половину той суммы, которую библейская Суламита назначает за свой девичий "виноградник": "А мой виноградник у меня при себе. Тысяча пусть тебе, Соломон, а двести – стерегущим плоды его" (Песн. П. 8:12). Половинная сумма, означенная в пьесе, очевидно, связана как с "недосмотром" виноградника невесты, которая идёт под венец "нечистой", с ребёнком (напомним, что именно мотив "чистоты" становится

регулярным в Книге Песни Песней – "голубица моя! чистая моя!" (Песн. П. 4:7; 5:2; 6:9); то же у Лютера – „meine Taube, meine Reine“; „kein Makel ist an dir“), так и с физической несостоятельностью жениха, формально находящегося при смерти. В выигрыше, однако, оказываются все, кроме Груше, поскольку с окончанием войны мнимый больной "оживает" и притягивает на девушку. Лаврентий же сбывает с рук сестру с "прижитым" ребёнком, а будущая свекровь получает своего рода компенсацию за моральный ущерб ("...я не переживу позора. Мы люди почтенные" [10:645]).

Пародийно преображена в четвёртом действии и "водная" любовная символика.² В заключительной главе Песни Песней говорится: "большие воды не могут потушить любви, и реки не зальют её" (Песн. П. 8:7). К этому пассажиру в пьесе иронично отсылает сцена купания фиктивного мужа Груше, который всё время требует подливать ему в лохань воды погорячее. А его поношение Груше перемежается с циничными поучениями, которые вульгаризируют все ведущие возвышенные эротические компоненты Песни Песней – поэтизирование ночного возлежания с возлюбленной оборачивается в речевой партии Юсупа "пустым местом" („Wo du liegst, liegt nichts, und doch kann sich keine andere hinlegen" [9:75]), воспевание женских прелестей сводится к констатированию наличия половых признаков („Gott hat dir ein Geschlecht gemacht, und was machst du?" [9:75]), эротическая метафорика близости, соединённая в Песне Песней с мотивом цветущего поля и виноградников, уничтожается грубым вторжением похоти („Die Frau ldtet das Feld und macht die Beine auf" – там же).

В действии V ("История судьи") вновь появляется мотив Прекрасного Иосифа, на этот раз связанный с делом о мнимом изнасиловании работником невестки богатого хозяина, которую в оригинале пьесы зовут по-княжески –

сребреников („Ich hab *das Silber* für die Ernte im Haus" [9:50] – досл.: «Серебро за урожай у меня в доме»).

¹

Кстати, двумя страницами раньше встречаем в пьесе и такой намёк на окончание зимы: „Der Winter war lang / Der Winter war kurz" [9:61]

²

См. также о параллелях «вода-вино», «вода-любовь» в нашей статье «Еврейская народная песня в диалоге культур» [14].

Людовика.¹ Судья Аздак устанавливает, что не хозяйский работник напал на эту состоятельную и распутную молодую особу, а она сама набросилась на него. Достаточно прозрачно проступает здесь история соблазнения Прекрасного Иосифа женой царедворца Потифара (Быт. 39:7-19).²

В пьесе, как нам думается, вполне определённо представлены не только библейские, но и каббалистические мотивы. Прямых указаний на то, что Брехт был знаком с каббалистическим учением, у нас пока нет. Не думаем, что у него была и специальная возможность штудирования Устной Торы. И вместе с тем, судя по "плотности" талмудических и мидрашистских аллюзий и реминисценций, а также наличию некоторых мистических мотивов, этот аспект был не вовсе чужд драматургу. Не станем забывать и о том внимании к ближневосточной ориенталистике, которое, начиная на рубежа веков, явно проявилось в европейском культурном регионе (пьеса "Саломея" О. Уайльда, малая проза С. Цвейга и А. Штифтера, пьесы и сказки Г. фон Гофмансталя, новеллы Ф. Кафки, довоенные романы братьев Маннов и Л. Фейхтвангера, который, к слову, становится в эмиграции ближайшим другом и соавтором Брехта, и т.д.). Из воспоминаний Х. Арендт известно также, что Брехта связывала "странная" (в силу радикального несходства сторон), но прочная дружба с немецким философом Вальтером Бенямином. Дружба оборвалась с трагической смертью

Бенямина на франко-испанской границе, когда возникла реальная угроза выдачи Бенямина и других беженцев еврейского происхождения нацистским властям. Брехт скажет потом, что это было "первым настоящим уроном, который Гитлер нанес немецкой литературе" [16]. О глубокой душевной привязанности Брехта к Бенямину, как указывает Э. Шумахер, свидетельствует и тот факт, что в мартирологе, который Брехт составил после своего спасения (он известен как "Список потерь"), вторую строку после имени Маргаретте Штеффин, друга, соавтора, секретаря и переводчицы драматурга, занимает имя Вальтера Бенямина [17:156].

Бенямин, в свою очередь, ценил Брехта за интеллектуальную мощь и талант. Отношения Бенямина и Брехта строились на взаимной симпатии, которая, впрочем, по словам С. Ромашко, переводчика и комментатора наследия Бенямина, не исключала серьезных противоречий [18:75].

Одно из них лежало в области восприятия мистического. Бенямин до конца своей жизни дружил и переписывался с Гершомом Герхардом Шолемом, крупнейшим исследователем каббалистической мистики, определённо находясь под влиянием его учения. Брехт же довольно критично относился к этому. Повод для критики могло подавать и поведение Бенямина, в котором словно уживались два человека. Его своеобразная манера мыслить и теоретизировать достигала самого высокого градуса спекулятивности, но вместе с тем не исключала тяги к вещному и злободневному: он коллекционировал книги и детские игрушки, испытывал неподдельный интерес к марксизму, пытался сопрягать мистическое и реальное, восхищаясь при этом брехтовской способностью "мыслить грубо", то есть диалектически соотносить теорию и практику. Это постоянное пребывание "между" (между мистическим и реальным), возможно, и дало повод Брехту сделать критический выпад против интеллектуальных пассажей Бенямина —

¹ В переводе С. Агга дама получает грузинское имя — Тамара (Тамар), что в древнееврейском означает «смоковница». Брехт усиливает иронично осмысленную семантику боевого пыла Людовики (именно так — «храбрый воин», звучит её имя), которая, в отличие от храброй грузинской царицы Тамар, остановившей персов, сильна лишь в любовных «сражениях».

² Аздак велит своему помощнику Шалве положить на землю нож в нескольких шагах от Людовики, а затем просит её поднять нож и принести ему. Сладострастное колыхание пышных форм истицы наталкивают судью на верную догадку, что именно истица принудила работника к близости. Похоже, и нож переходит в пьесу из известного агадического сюжета: подруги Зелики, жены Потифара, увидевшие Иосифа во время застолья, были так поражены его красотой, что порезали себе пальцы фруктовыми ножами [15:40]. Таким образом, «нож», «сладострастие», «соблазнение» и «напраслина», возведенная на жертву соблазна (соответственно на Иосифа в книге Бытия и Агаде и работника в пьесе), очерчивают в пьесе библейский и мидрашистский фабульный пунктир.

"Всё мистика, при настрое против мистики" (см. у Андреаса Б. Кильхера [19:445]).¹

И всё же думается, что в этой дружбе схватчивый, цепкий ум Брехта получал свежую пищу для размышлений. В общении с Бенямином Брехт, творчески жадный ко всему новому и неординарному, при всём демонстративном критицизме, безусловно, "снял" (в гегелевском значении – *aufheben*) немало продуктивного для своей театральной эстетики. Прекрасное знание библейских сюжетов, несомненно, обогатилось и приобщением к сюжетам "параллельным" – талмудическим. Не в последнюю очередь могли заинтересовать Брехта, такого отзывчивого к различным национальным культурам мира (французской, китайской, русской), и некоторые аспекты иудейской каббалистической мистики. При внимательном прочтении "Кавказского мелового круга" неожиданно проступают "скользящие", но весьма значимые и узнаваемые параллели не только библейского, но и мидрашистского характера, а также столь "порицаемая" Брехтом мистическая составляющая. Мы допускаем, что, потеряв в годы фашизма близких по духу людей (Эрнста Толлера, Курта Тухольского, Стефана Цвейга, Вальтера Бенямина и мн. др.), драматург отчасти и сам был склонен усматривать в их трагической гибели некие мистические знаки.² Исследователи, в частности, Э. Шумахер, утверждают, что в конце

эмиграционного периода и позже взгляд Брехта на действительность характеризуется большей широтой, он лишается "леваческой" тенденциозности, что сказывается и на более мягкой творческой манере последних лет. Нам представляется вполне очевидным, что аллюзии и реминисценции Библии, мидраша и Каббалы, переплавившись в творческом тигле Брехта, сформировали *этос* (М. Бубер) позднего по времени создания "Кавказского мелового круга" и органично вошли в него на правах поэтологических элементов. Справедливо было бы говорить об определённых проекциях мидрашистских и каббалистических мотивов на брехтовский текст. Их знаковость и художественная нагруженность формируют нравственный контекст происходящего, а потому вряд ли могут быть объяснены простой случайностью. Брехт повернул их новой гранью в эстетике своего театра, вновь продемонстрировав способность мыслить диалектически (что так восхищало Бенямина), сопрягая в этической плоскости мистические, притчевые и парадоксальные качества "сущей жизни".

Мы предполагаем наличие в пьесе как минимум двух мидрашистских реминисценций. Первая касается корреляции образов Моисея и Шехины, которая, согласно легенде, пребывала у его корзины с того момента, как мать вынужденно оставила его. В пьесе функция охранительницы Шехины словно передоверена Груше. После смерти Моисея Шехина уносит его с горы Нево за много миль, к месту последнего успокоения (такой бродячий сюжет излагает Р. Патай [12:315-317]). На наш взгляд, отголоски легенды в пьесе Брехта соотносимы в зеркальном преломлении с покровительственной и охранительной по отношению к Михаилу линией Груше, которая также уносит младенца в горы, но уже с тем, чтобы возратить потом в большой мир. Вторая реминисценция связана с устройством матерью Моисея брачного полога, хупы (*huppa*) над корзиной младенца, ибо, по преданию, несчастная женщина не надеялась когда-

¹ К сожалению, мы не располагаем рабочими тетрадями Брехта (Brecht B. Arbeitsjournal: 2 Bde / Hg. von W. Hecht. Frankfurt/M., 1973. Bd. 1. S. 16), на которые опирается Кильхер, где отношение Брехта к эзотерическому мировосприятию Бенямина высказано более определённо [19:445].

² Самоубийство Бенямина в ночном приграничном отеле также окутано мистической аурой. Опасаясь насильственного возвращения в оккупированный Париж, он принял морфий. Наутро потрясённые пограничники пропустили в Испанию остальную группу еврейских беженцев. В их числе была и Ханна Арендт, которая вывезла рукопись работы Бенямина «О понятии истории». Вся группа через Португалию благополучно добралась затем до Соединённых Штатов. Через несколько недель пограничный переход был окончательно открыт. С учётом столь стремительных событий сама смерть Бенямина выглядит одновременно таинственной и искупительной (см. подробнее: [16] и [18]). Не менее трагична и судьба Эрнста Толлера, над которым также словно довлел злой рок: огромные деньги, собранные им в США для борьбы с испанским фашизмом, при пересылке попали в руки франкистов. Толлер в отчаяние покончил собой.

либо стать свидетельницей свадьбы сына [5:42]. Хупу обычно делают из дорогой золотой парчи, и эта деталь окажется в контексте пьесы немаловажной.

Мотив покрывания также находит отголосок у Брехта. Рассмотрим его более детально. Перед тем, как сбежать из дворца, губернаторша лихорадочно выбирает из груды нарядов наиболее дорогие вещи. При этом слово "парча" ("парчовый" – 'Brokat') звучит неоднократно. В ремарке говорится, что губернаторша указывает именно на парчовые платья: *Die Gouverneursfrau auf bestimmte Brokatkleider zeigend*. Затем она нервно ищет среди разноцветных парчовых платьев то зелёное („Das Grüne; ich brauche sie zu dem Grünen"), то отделанное мехом („...und natürlich das mit dem Pelzchen!"), то с жемчужными пуговками („Das mit den Perlknüpfchen"), то дорогое серебристое, которое обошлось ей в 1000 пиастров („Das Silberne muß ich haben, es hat 1000 Piaster gekostet"), то платье винного цвета („...und wo ist das Weinfarbene?"). Встречается и приказание служанке найти в ворохе одежды парчовый жакетик („Such das Brokatjäckchen!").

Как видим, называются вполне определённые фасоны одежды (платья, жакет) и "чистые" цвета парчи (зелёный, синий, серебристый и/или серебряный, цвета вина). Нетрудно заметить, что в цветной гамме парчовых платьев есть всё, кроме ожидаемого, того, что наиболее пристало богатству, – золотого. Кстати, "золотой" мотив богатства появится в финальной сцене суда: певцы озвучат внутреннюю речь Груше, которая по-своему счастлива оттого, что благодаря ей Михаил не станет ходить в золоте и при этом быть воплощением зла:

Ginge es in goldnen Schuh
Träte es mir auf die Schwachen
Und es müsste Böses tun
Und könnte mir lachen [9:127].

Известно, что 'Gold und Silber' – весьма устойчивое в немецкой ментальности парное определение богатства и знатности наряду с жемчугом,

'Perlen' (ср. также платье губернаторши с "жемчужными пуговками": „das mit den Perlknüpfchen") и бриллиантами ('Diamanten' – ср. гейневское: „Du hast Diamanten und Perlen"). Таким образом, платье из серебряной парчи ('Das Silberne') в идиоматическом поле остаётся "без пары". Однако фразеологически устойчивая семантика богатства в словосочетании 'Gold und Silber' стремится восполнить вербальную лакуну за счёт смысловой полноты: 'серебро' в сочетании с 'жемчугом' словно вытягивает за собой и недостающий компонент – 'золото'. Оно не называется прямо, но может быть помыслено в контексте богатства, учитывая изначально высокий социальный статус Михаила („Das hohe Kind").

У опустевшего ночного дворца, который покинули его высокие обитатели, Груше остаётся с брошенным малышом и кутает его в парчовое одеяние ('Brokatmantel' – досл.: 'парчовое пальто'). Однако в немецком языке слово 'Mantel' представляет не только 'пальто', но и 'покрывало', 'накидку', так что спектр значений может быть расширен – это, скорее всего, изделие из достаточно большого куска парчовой блестящей ткани. Сегодня мы уже знаем, что в "Кавказском меловом круге" Брехт отходит от своей обычной экономной цветовой палитры. Э. Шумахер отмечает, что здесь заканчивается "серый период" брехтовского "Берлинского ансамбля", что художник Карл фон Аппен "выполнил декорации в сдержанных тонах, а костюмы наделил большой внешней эффектностью" [17:268]. Брехт, продолжает Шумахер, при постановке этой пьесы и сам поддерживал "многокрасочность и выразительность сценического оформления" – исследователь связывает такой поворот в отношении к цвету с посещением Брехтом амстердамских художественных музеев, где он знакомился с шедеврами нидерландской живописи [17:269], хотя, на наш взгляд, не всё обстоит столь однозначно. Так, в третьей части пьесы на небольшом текстовом пространстве *четырежды* встречается парчовая накидка

(упомянутое выше 'Brokatmantel'), которую Груше накидывает на Михаэля. С учётом вышесказанного у нас есть все основания предположить, что, во-первых, в сценическом контексте "Кавказского мелового круга" накидка дополнила перечисленные выше "богатые" цвета именно золотом. С другой стороны, золотое сияние парчи вызывает и ветхозаветную аллюзию ковчега завета, отделанного золотыми пластинами (именно над ним и Моисеем парила Шехина), и легендарной хулы, которой от рождения был отмечен этот "божественный ребёнок" (Р. Патай). С третьей стороны, царственный золотой цвет в равной степени принадлежит не только иудейской, но и христианской сакральной символике (как известно, в число даров, которые волхвы принесли младенцу Иисусу, входило и золото). Напомним, что пьеса "Кавказский меловой круг" завершена уже после Второй мировой войны, и образ ребёнка, дитяти, вырастает здесь до уровня символа, в котором проступают архетипические основания, по К.-Г. Юнгу. После страшных военных событий с их чудовищной жестокостью образ ребёнка, существа беззащитного и наиболее уязвимого, приобретал глубокое и многоуровневое значение: как "младенец-царь" и "младенец-Бог" он ассоциировался с Иисусом-младенцем, Иисусом-спасителем [20:353]. Образ ребёнка даровал надежду, становился залогом грядущих свершений: как писал Юнг, "ребёнок – потенциальное будущее" [20:361]. Мы не исключаем того, что Брехт достаточно прозрачно намекнул в пьесе и на такой исторический факт, известный каждому немцу, как убийство четой Геббельс своих шестерых детей накануне взятия Берлина советскими войсками. Гуманистический подход Брехта к решению вечной проблемы "победитель – побеждённый" не принимает ни самоуничтожения, ни мести. "Знатный" ребёнок Михаил, родом из семьи угнетателей (иными словами – сын врага, или "сын тигра", как его называют в пьесе – „Der Sohn des Tigers"), спасён простой

девушкой Груше в день Пасхи, светлого Христова воскресенья, он словно окутан золотым сиянием (сценическое решение отмеченности связано здесь с парчевым покрывалом) и будет возвращён приёмными родителями по законам христианской и общечеловеческой этики. На дитяти, как прообразе Христа, не может тяготеть преступление его родителей. И возможный реминисцентный (как неосознанное припоминание), и сознательный аллюзивный планы сходятся, таким образом, в единой точке – в этическом центре вневременного по сути, притчевого повествования о войне, благородстве и милосердии.

Заслуживает комментария и эпизод об усыновлении Михаила ("Бегство в северные горы"), оставшийся за пределами сценического действия и озвученный повествователями-певцами, замечания которых вносят эпическую экономность в фабульное развитие:

И, убегая от латников,
После двадцатидвухдневного странствия
У подножия ледника Янга-Тау
Груше Вахнадзе усыновила ребёнка
[10:636].

Прежде всего, отметим, что само существование ледника под названием "Янга-Тау" в грузинском горном ландшафте выглядит достаточно проблематичным. Правда, не секрет, что Брехт в целом не слишком придерживался принципа прямых соответствий: например, река Сирра, которая встречается в тексте, судя по всему, является вымышленным природным объектом – к этому же, кстати, склоняется и М. Духардт [3:16]. И. Фрадкин, со своей стороны, замечает, что "было бы наивно искать в пьесе этнографически точное изображение места и времени" [21:803]. Исследователь пишет также о первоначальном русском колорите, который преобладал над кавказским: большинство действующих лиц в пьесе, продолжает Фрадкин, носили русские имена и фамилии (Пётр Петрович, Павел Павлович и т.п.). Заметим, что

некоторый налёт "русскости" сохранился и в оригинале пьесы. Пытаясь найти защиту для себя и ребёнка в среде богатых беженцев, Груше прикидывается женой богача и самозвано именует себя Анастасией („Liebe Anastasia Katarinowska" – якобы так обращается к ней "муж"). Все эти примеры свидетельствуют о полной авторской свободе, о превалировании концептуальной установки над фактажностью: для Брехта важнее передать не географическую и/или культурно-национальную конкретику, а дух происходящего, и в этом заключается особого рода интенциональная "точность". Вернёмся, однако, к названию ледника. М. Духардт полагает, что Янга-Тау – не что иное как гора-пятитысячник Джангитау в ледниковом массиве Безенги (Центральный Кавказ) [3:14]. Заметим, что и высокогорный курорт Янга-Тау также существует, но находится не в Грузии, а в Башкирии.

Однако, с нашей точки зрения, в Янга-Тау заложен особый смысл. Обратим внимание на продолжительность скитаний Груше и ребёнка до усыновления последнего – они составляют 22 дня. Возникает вполне резонный вопрос, почему именно 22, а не 20, 21, наконец, не 25? Число 25, к примеру, отмечено в европейской ментальности мощной богородичной символикой, что в случае с подвигом Груше по спасению ребёнка было бы вполне уместно: христианка Груше, как и Богородица, – небрачная мать, жертвенная и любящая. Ответ следует искать в ветхозаветном и каббалистическом слоях. В книге Даниила сказано о двадцатидневном противостоянии врага, князя Персидского, "мужу, облечённому в льняную одежду", на помощь которому приходит "князь Михаил" (Дан. 13). В данном контексте временной отрезок в 21 день связан с лишениями и бедствиями, а, соответственно, на 22-й день вместе с "князем Михаилом" наступает развязка и успокоение. Двадцать один день Груше мечется с ребёнком, пребывая в смятенном состоянии духа, борясь с искушением

избавиться от этой неожиданной обузы, и лишь на 22-й день принимает, наконец, решение усыновить его и вместе делить горе и радость.

С другой стороны, вторая часть названия ледника ("Тау") заставляет предположить и наличие каббалистической символики. И с этой позиции для Брехта совершенно непринципиально, названия каких гор – грузинских ли (Джангитау, Дыхтау, Коштантау, Катынтау – все они входят в массив Безенги), башкирских ли (Янга-Тау) – вводить в текст. Главное – сохранение значимой части – "Тау", что соответствует двадцать второй букве еврейского алфавита. Кстати, в певческом катрене оригинала пьесы "двадцать два" прописано арабскими цифрами, что придаёт начертанию математическую рельефность:

DER SÄNGER:

Und auf der Flucht vor den

Panzerreitern

Nach 22-tägiger Wanderung

Am Fuß des Janga-Tau-Gletschers

Nahm Grusche Vachnadze das Kind an

Kindes Statt [9:133].

Число "22", обозначенное графически („Nach 22-tägiger Wanderung"), проступает в названии ледника („Janga-Tau-Gletschers"), где с учётом мистической символики, уже на буквенном уровне, также считывается "22" (в реконструкции это выглядит как „Janga-22-Gletschers"). Известно, что в еврейском алфавите всего 22 буквы, каждая из которых, в трактовке ребе Моше Луццато, а затем и Папюса, имеет своё начертание, числовое выражение, а также способствует образованию определённого значимого имени (или группы имён) и заключает в себе определённую идею [22:133]. Число последней буквы, "тау", в каббалистической традиции даёт начало имени "Техина" / "Техинах", или "изящный". Имя это относится к третьему элементарному уровню мира и означает "микрокосм", точнее, – человека "как конец и совершенство всего создания"

[22:133].¹ Таким образом, земной хронотоп (календарное профанное время – двадцать один день странствия Груше с ребёнком и ландшафтное место – подножие Янг-Тау) словно обымается мистическим смыслом "тау" и поглощается им, образуя сакральный хронотоп тройного "тау". Приняв решение усыновить мальчика, Груше возвышается над всем мелким и эгоистичным (вспомним, как в начале пьесы она пыталась устроить личную жизнь с Симоном и хотела подбросить крестьянке обременяющего её ребёнка). Усыновив Михаила (Михаэля), Груше воссоединяется с Высшим началом, приводит свою душу в состояние "изыщества" – той гармонии природного и духовного, которая устрояется Богом в мире. Внутренняя перестройка Груше вполне соотносима и с каббалистической трактовкой *руах* (духа) – второго элемента человеческой души, который, по Г. Шолему, пробуждается в тот момент, когда человеку "удаётся возвыситься над своей чисто *животной* сущностью" (курсив наш – И. П.-Б.) [24:225].² А путь, который Груше, спасая малыша, держит в горы, на метафорическом уровне образует ту вертикаль духовного восхождения, которая, согласно Шолему, олицетворяет высокое прямолинейное движение, обеспечивающее заполнение предвечного пространства эманацией света [24:217].

И, наконец, сделав небольшое отступление, позволим себе выдвинуть ещё одно предположение, что имя судьи Аздака также восходит к каббалистической символике. Смелый игровой подход Брехта к художественной организации произведений на всех уровнях (от эстетики до слова и жеста) вряд ли нуждается в доказательствах, а использование анаграмм как одного из аспектов вербальной игры в произведениях Брехта – приём распространённый.³

М. Духардт не исключает, что имя "Аздак", скорее всего, связано с именем мюнхенского профессора-теолога Игнаца фон Дёллингера (Ignaz von Döllinger, 1799-1890) [3:19]. На наш взгляд, чрезвычайно велика и вероятность того, что "Аздак" анаграмматически образован с ориентацией на последнее имя-сущность мира архангельского (а в еврейском алфавите таким числом является 16, "*айн*", которое, в свою очередь, даёт имя Азаз – "сильный") и второе имя-сущность мира элементарного, связанного уже с человеческим началом (число 18, "*цаде*", и производное от него имя Цадек – "справедливый"). Судье Аздаку свойственна, конечно, человеческая слабость экзистенциального плана: он прекрасно осознаёт свою конечность, уязвимость, он трепещет при мысли о наказании и смерти, но преодолевает себя (отсюда – сила) и судит по совести (отсюда – справедливость). В своё время Р. Барт, высоко ценивший художественный язык политического театра Брехта, написал, что Брехт "оставляет смысл заявленным, но не завершённым" [25:278]. Выводя за скобки идеологическую доминанту бартовского пассажа, воспользуемся его точным выводом: Барт безошибочно уловил специфику театральной эстетики Брехта, где, во-первых, "так много значений и так мало проповедей", а во-вторых, где автор не даёт смыслу "густеть" и затвердевать, предпочитая останавливать его в форме вопроса [25:278-279]. В этих "вопросах", в этих хитрых уловках и недоговорённостях при обманчивой внешней ясности (и порой даже грубоватости) изложения – весь Брехт. Выше мы уже упоминали о художественной и философской "жадности" Брехта. Трудно представить себе, что, например, из общения с В. Беньямином драматург вынес только "раздражение" от мистического мировосприятия своего друга. Брехт, если можно так выразиться, пробовал философию, идеологию и эстетику

¹ См. также книгу Д. Паланта по поводу значений «айн», «цади» и «тав» в еврейском алфавите [23:47; 50; 61].

² Ср. с первоначальным замыслом Брехта воплотить в образе Груше аналог брейгелевской «Безумной Греты» как «ein Tragtier» [3:53].

³ Так, Э. Шумахер указывает, что в брехтовских «Историях Мо-Дзы» «под китаизированными анаграммами

подразумевались известные личности: Энгельс, например, выступал под именем мастера Э Фу, Маркс – Ка Ме, Гегель – Гю Е..., Германия – Ге Ель... сам он (Брехт – И. П.-Б.) именовался Кин, Кин Е или Киен Ле, Фейхтвангер – Фе Ху Ванг, Берлау – Лай Ту» [17:104].

различных социальных и культурных ареалов что называется "на вкус", "обкатывая" всё это в своих произведениях, опасно доводя до той точки "загустевания", точки открытого вопроса, о которой пишет Р. Барт. Такой "открытой структурой" (воспользуемся терминологией У. Эко), причём весьма привлекательной, для него вполне мог оказаться и хасидизм, о котором он, конечно же, был слышан от Бенямина, – эта "практическая мистика" (Г. Шолем), где "все каббалистические идеи теперь поставлены в связь с ценностями, специфическими для индивидуальной жизни, а те, которые не связаны с ними, остаются бессодержательными и бесполезными" [24:181]. При этом Шолем, косвенно реагируя на отзывчивость хасидизма ко всему новому, характеризует его как "во всех отношениях любопытную смесь старых и новых элементов" [24:190]. В свою очередь, отметим, что уже пролог пьесы Брехта содержит весьма показательную реплику, в которой почти буквально сконцентрировалось шолемовское определение хасидизма: „Verschiedene Weine zu mischen mag falsch sein, aber alte und neue Weisheit mischen sich ausgezeichnet" [9:11-12].¹

Фигура Аздака, казалось бы, прописана прежде всего как народный типаж, взятый безотносительно к какому-либо определённому этносу (грузинскому, русскому, еврейскому, китайскому и т.д.). Она предельно оплотнена, телесна, а её поведение граничит с общенностью: Аздак ёрничает, любит острое словцо и доходит порой до непристойностей, горазд выпить и поесть, берёт взятки. Но, с другой стороны, этот образ можно отнести и к области философско-спекулятивной: своим отношением к истине и справедливости Аздак напоминает бродячих шейхов, мудрецов, философов, пророков, которых можно встретить в ближневосточных макамах, даосских притчах, грузинских легендах, русских байках или хасидских рассказах. Недаром

сцена его исчезновения обставлена почти мистически – Аздак словно растворяется в мире наподобие Божественных ипостасей („*verschwand der Azdak*" [9:130]), обнаруживая своё неуловимое присутствие в воспоминаниях соплеменников:

Aber das Volk Grusiniens vergaß ihn
nicht und gedachte noch
Lange seiner Richterzeit als einer
kurzen *Goldenen Zeit*
beinah der Gerechtigkeit... [9:131]

"Золотое время" („*Goldenen Zeit*") суждения Аздака возводится М. Духардтом к первой гесиодовской модели мира, "золотому веку" [3:25]. Однако в связи с образом Аздака появляется ещё одна символическая парадигма, усиливающая первую, – мотив сада (Аздак, как мы помним, требует отдать сад детям и назвать в его честь именно так – "сад Аздака" / „*Der Garten des Azdak*"). Совершенно справедливо предположение Духардта относительно соотношения "сада Аздака" и райского сада, или парадиза: „*Der Garten des Azdak*": vermutlich Anspielung auf den Garten Eden, das Paradies" [3:24-25].

С нашей точки зрения, христианский райский сад (парадиз) резонирует и с каббалистическим Пардесом, и с фонетическим составом самого имени "Аздак". Согласно Талмуду, на что указывает и Шолем, акроним "Пардес" (ПаРДеС – букв.: 'сад') есть свёрнутое наименование четырёх уровней понимания Торы. Первый называется *пиат* (П) – простое, буквальное понимание текста; второй – *ремез*, "намёк" (Р), аллегорическое понимание; третий, *драш* (Д) – толкование, гомилетический подход; четвёртый, *сод* (С) – толкование мистическое, эзотерическое [24:224].

"Сад Аздака" (сад детей, прообраз парадиза на земле) и будущий колхозный сад взамен того, что был уничтожен войной, символически уравнились в своей изначальной сакральности – они суть воплощение чаяний и надежд всего послевоенного мира. "Старая мудрость", непреходящая мудрость (она отмечена

¹ «Разные вина, может быть, и не годится мешать, но старая мудрость и новая мудрость дают отличную смесь» [10:610].

"свёрнутым" присутствием Торы-сада и парадиза/Пардеса)¹ и "новая мудрость" (связь с актуальным и будущим временем) воссоединились, таким образом, в фигуре "народного судьи" – остролова и выпивохи, мудреца и заступника.

В чрезвычайно сложном символическом топосе пьесы Б. Брехта "Кавказский меловой круг" проступают и мерцают библейские и талмудические мотивы, что формирует общечеловеческий нравственный контекст происходящего.

Литература

1. Фрадкин, И. Брехт–Библия–Просвещение–Шекспир / И. Фрадкин // Вопросы литературы. – 1964. – № 10. – С. 171-194.
2. Чирков, О.С. Бертольт Брехт: Життя і творчість / О.С. Чирков. – К.: Дніпро, 1981. – 159 с.
3. Duchardt, M. Erläuterungen und Dokumente. Bertolt Brecht. Der Kaukasische Kreidekreis. – Von Michael Duchardt. – 120 S. (Universal-Bibliothek Nr. 16007)
4. Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового завета.
5. Вейсман, рабби Моше. Мидраш рассказывает. Шмот. Кн. 1. Изложение недельных разделов Торы в понимании наших мудрецов. / Пер. Цви Вассерман. – Иерусалим: Швут Амии, 1990. – 175 с.
6. Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers. – Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart, 1992. – 306 S.
7. Аверинцев, С.С. Моисей / С.С. Аверинцев // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Сов. энциклопедия, 1992. – Т. 2. – С. 164-168.
8. Мейлах, М.Б. Михаил / М.Б. Мейлах // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Сов. энциклопедия, 1992. – Т. 2. – С. 158-160.
9. Brecht, B. Der kaukasische Kreidekreis / Bertolt Brecht // Электронный ресурс. Режим доступа: [http://awah.at/book/Brecht,%20Bertolt%20-%20Der%20kaukasische%20Kreidekreis%20\(1\).pdf](http://awah.at/book/Brecht,%20Bertolt%20-%20Der%20kaukasische%20Kreidekreis%20(1).pdf) – Название с экрана.
10. Брехт, Б. Кавказский меловой круг // Бертольт Брехт. Стихотворения, рассказы. Пьесы. Пер. с нем. С. Апта – М.: Худож. лит., 1972. – С. 603-688. (Б-ка всемирной литературы. Серия третья. Т. 139).
11. Пятикнижие и Гафтарот / Комментар. д-ра Й. Герца. – Москва-Иерусалим: Гешарим, 1999. – 1456 с.
12. Патай, Р. Иудейская богиня / Рафаэль Патай; пер. с англ. Л.И. Володарской. – Екатеринбург: У-Фактория, 2007. – 368 с. (Bibliotheca mythologica).
13. Фрэзер, Дж. Дж. Иаков и козы шкуры, или "вторичное рождение" // Джеймс Джордж Фрэзер. Фольклор в Ветхом завете: пер. с англ. – 2-е изд. – М.: Политиздат, 1990. – С. 243-264.
14. Попова-Бондаренко, И. Еврейская народная песня в диалоге культур / Ирина Попова-Бондаренко // Истоки. Вестник народного ун-та еврейской культуры в Восточной Украине. – № 3 (июль-декабрь). – Харьков: Еврейский мир, 1998. – С. 55-64.
15. Агада. Сказания, притчи, изречения Талмуда и мидрашей / Пер. С.Г. Фруга. – М.: Раритет, 1993. – С. 319.
16. Арндт, Х. Вальтер Бенъямин // Ханна Арндт. Люди в темные времена. – М.: МШПИ, 2002. // Электронный ресурс. Режим доступа: [krotov.info>lib_sec/01_a/are/ndt_01.htm](http://krotov.info/lib_sec/01_a/are/ndt_01.htm) – Название с экрана.
17. Шумахер, Э. Жизнь Брехта. Пер. с нем. / Эрнст Шумахер. – М.: Радуга, 1988. – 352 с.
18. Ромашко, С. Раздуть в прошлом искру надежды... Вальтер Бенъямин и преодоление времени / Сергей Ромашко // НЛЮ. – 2000. – № 6 (46). – С. 71-80.
19. Кильхер, Языковой миф Каббалы и эстетический модернизм / Андреас Б. Кильхер // Немецкое философское литературоведение наших дней. Антология. – Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2001. – С. 445-474.
20. Юнг, К.-Г. Божественный ребенок / Юнг К.-Г. – М.: Олимп, 1997. – 398 с.
21. Фрадкин, И. Примечания / И. Фрадкин // Бертольт Брехт. Стихотворения, рассказы. Пьесы. Пер. с нем. – М.: Худож. лит., 1972. – С. 802-804.. (Б-ка всемирной литературы. Серия третья. Т. 139).
22. Папюс. Каббала, или Наука о Боге, Вселенной и Человеке. Пер. с фр. – СПб., 1992. – 357 с.
23. Палант, Д. Тайны еврейского алфавита / Палант Давид. (Ин-т изучения иудаизма в СНГ). – Иерусалим-Москва, 5762 (2001). – 64 с.
24. Шолем, Г. Основные течения в еврейской мистике / Гершом Шолем. – Изд. 3. – В 2 тт. – Т. 2. – Библиотека "Алия", 1993. – 234 с.
25. Барт, Р. Литература и значение // Ролан Барт. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Пер. с фр. – М.: Издательская группа "Прогресс", "Универс", 1994. – С. 276-296.

¹ Ср. семантику Торы как «книги-сада» в «Еврейских мелодиях» Г. Гейне.

„Що це за підлі часи...“: (Сліди Брехта у творчості Пауля Целана)

Рихло П. В.
(Чернівці)

Про культурно-мистецьку атмосферу міста Чернівці, яка панувала тут у міжвоєнний період, за останні роки зібрано й опубліковано чимало свідчень. Як „місцевість, у якій жили люди й книги“¹, як „таємна столиця німецької лірики“², як місто німецької культури, де навіть під румунським верховенством німецьке слово ще відносно вільно звучало з уст більшості мешканців, незважаючи на відчутний румунізаторський тиск, і де, поряд з багатомовними газетами різних національностей, виходили також п'ять щоденних німецьких газет, Чернівці вже ґрунтовно утвердилися в суспільній свідомості. Найважливішою опорою цього пристрасного захоплення чернівчан німецькою культурою було німецько-асимільоване єврейство, яке відзначалося особливим чуттям до нових тенденцій у розвитку літератури й мистецтва й сформувало цілі когорти пристрасних адептів. „Тут марили Гельдерліном, Рільке, Стефаном Георге, Траклем, Ельзою Ласкер-Шюлер, Томасом Манном, Гессе, Готфрідом Бенном, Бертольтом Брехтом“³, – згадує поетеса Роза Ауслендер. Майже ті самі автори зринають у пам'яті іншого колишнього чернівчанина, професора стародавньої історії Тель-Авівського університету Цві Явеца, коли він пригадує свої молоді роки у Чернівцях: „Освічені германофіли, які до Першої світової війни навчалися в німецькій гімназії, все ще читали Гельдерліна й Стефана Георге, Томаса Манна й Германа Гессе, Бертольта

Брехта й Ельзу Ласкер-Шюлер“⁴. В обох випадках ім'я Брехта є невід'ємним елементом літературної системи координат, в якій існувало чернівецьке єврейське бюргерство. Він належав, таким чином, до найважливіших експонентів модерної німецької літератури, якою насолоджувалася чернівецька читацька публіка.

Таким чином, творчість Брехта не була в румунських Чернівцях „книгою за сімома печатами“, його твори можна було віднайти не тільки в чернівецьких публічних і приватних бібліотеках чи в добре облаштованих книгарнях, але й прочитати у чернівецьких газетах і журналах. Так, соціалістична преса Буковини вміщувала вже наприкінці 1920-х років його тексти як матеріал для пропаганди своїх ліворадикальних ідей – наприклад, чернівецький соціал-демократичний журнал „Die Gemeinschaft“ публікував їх поряд з текстами Курта Тухольського, Карла Крауса, Еріха Кестнера, Ріхарда Демеля, Альфреда Польгара, Оскара Марії Графа, Макса Брода, Вальтера Мерінга, Егона Ервіна Кіша, Ернста Толлера, Фрідріха Вольфа та ін.⁵ Після приходу до влади Гітлера антифашистські вірші Брехта часто з'являються також у чернівецькій соціал-демократичній газеті „Vorwärts“⁶.

⁴ Zvi Yavetz. Erinnerungen an Czernowitz. Wo Menschen und Bücher lebten. – München: Verlag C.H.Beck 2007, S.177.

⁵ Andrei Corbea-Hoisie. Die Czernowitzer Gemeinschaft (1928-1930). Zur Bestandaufnahme des „kulturellen Feldes“ deutscher Sprache in der Bukowina der Zwischenkriegszeit. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 79. Jg., 2005, Heft 4 (Dezember), S.646. Sieh auch: Horst Fassel. Die deutsche Literatur in der Bukowina. Entwicklungstendenzen und Forschungslücken. In: Anton Schwob (Hrsg.). Deutsche Literatur Ostmittel- und Südosteuropas von der Mitte des 19.Jahrhunderts bis heute. Forschungsschwerpunkte und Defizite. München. Verlag Südostdeutsches Kulturwerk 1992. S. 100.

⁶ So z.B. das erstmals 1934 in Paris veröffentlichte Gedicht „In den Konzentrationslagern“ („Vorwärts“, Czernowitz, vom 25.05.1934) – sieh: Hartmut Merkt. Poesie in der Isolation.

¹ Paul Celan. Der Meridian und andere Prosa. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1990, S.37.

² Andreas Breitenstein. Noch einmal: Galizien. Unterwegs zwischen Lemberg, Brody und Czernowitz, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr.176 vom 3.August 1998, S.39.

³ Rose Ausländer. Die Nacht hat zahllose Augen. Prosa. – Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1995, S.109.

Отож нічого дивного, що й для молодого Пауля Целана вірші й драми Брехта були відомі вже в його гімназійні роки й мали для нього велику притягальну силу. Навіть через багато років він любив весело артикулювати ці ранні літературні враження у вузькому колі друзів або в стосунках з близькими людьми. Брігітта Айзенрайх, одна з його інтимних подруг у Парижі, сповіщає про це наступним чином: „...часом, коли надія ще не повністю полишала його, він співав, здебільшого російською, революційні пісні своєї молодості. Тут могло йтися про вельми популярну в Росії „Варшав'янку", відтак про „Партизанську пісню" Червоної Армії, про власне троцькістську „Ціммервальд" і про співану німецькою брехтівсько-ейслерівську „Vorwärts und nicht vergessen", пісню солідарності, яку Целан називав „віденською пісенькою", „вивчив її ще хлопчиком у Чернівцях" і згадує в одному з листів до Роберта Ноймана..."¹. Ця написана в 1931 р. бойова пісня, яка часто співалася віденським пролетаріатом під час його класових сутичок 1934 р. й приспів до якої „die Solidarität" Целан „з великою ностальгією пов'язував із духом товариськості між людьми своєї східної вітчизни"², була для нього таємним паролем спротиву проти експлуатації й тоталітарної влади, особливо проти зростаючого нацистського панування:

Єдність – в ній наша сила.
Не вік нам цей гніт нести.
І хай нас біда косила –
В єдності – наша сила,
У солідарності.³

Deutschsprachige jüdische Dichter in Enklave und Exil am Beispiel von Bukowiner Autoren seit dem 19. Jahrhundert. Zu Gedichten von Rose Ausländer, Paul Celan und Immanuel Weißglas. – Wiesbaden: Harassowitz Verlag 1999, S.72.

¹ Brigitta Eisenreich. Celans Kreidestern. Ein Bericht. Mit Briefen und anderen unveröffentlichten Dokumenten. Unter Mitwirkung von Bertrand Badiou. – Berlin: Suhrkamp Berlin 2010, S.52; sieh ferner auch in: Paul Celan. Brief an Robert Neumann. „Die Wahrheit, die Laubfrösche, die Schriftsteller und die Klapperstörche. In: 34 x erste Liebe. Dokumentarische Geschichten. Hrsg. von Robert Neumann. – Frankfurt a. M. 1966, S.32 f.

² Edith Silberman. Begegnung mit Paul Celan. – Aachen: Rimbaud 1993, S.13.

³ Bertolt Brecht. Hundert Gedichte 1918-1950. – Berlin: Weimar: Aufbau-Verlag 1968, S.247. Тут і далі всі поетичні переклади належать авторів статті.

Про солідарність Целанові йшлося вже як учасникові нелегального гуртка антифашистської молоді у Чернівцях, де він засвоїв лівий світогляд, почавши студіювати твори Маркса, Енгельса, але також „Взаємну допомогу" анархістського князя Кропоткіна й праці вигнаного з Радянського Союзу „сина революції" Льва Троцького⁴. Ці політичні обставини, як і усвідомлення свого єврейського коріння, спричинили його симпатії до Брехта, якого у 20-30-ті роки вважали „enfant terrible" буржуазного суспільства. „Безперечно, Целан високо цінував „комуніста без партійного квитка", безкомпромісного противника нацистів і вигнання, який завжди стояв на боці своєї дружини-єврейки Гелене Вайгель, революційного театрального реформатора (деякі з його п'єс він бачив на сцені) й тонкого лірика Брехта"⁵, – читаємо в недавно виданому енциклопедичному довіднику „Celan-Handbuch". На ранній паризькій фазі свого життя він демонстрував жвавий інтерес до творів Брехта й просив своїх друзів у німецькомовному просторі купувати для себе деякі книжки Брехта, як це видно з листування з Клаусом Демусом, який 11 листопада 1951 р. відповідає на його прохання: "Вибаж, Пауль, – Ліхтенберга я шукаю для Тебе ще з вересня, але й з Брехта неможливо нічого знайти; проте, сподіваюся, що незабаром щось таки знайду."⁶ Про те, що інтерес до творів Брехта не знижувався й пізніше, свідчить та обставина, що в 1967 р. Целан придбає собі його „Зібрання творів", щоб завжди мати тексти Брехта під рукою. Про цей набуток він сповіщає в листі від 22.11.1967 р. своєму багатолітньому другові й листовному партнерові Францу Вурму:

Еколя [...] знаходиться поблизу, а значить і моє „робоче" „бюро". Вчора мені

⁴ Sieh: Israel Chalfen. Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1983, S.62-64.

⁵ Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Herausgegeben von Markus May, Peter Goßens, Jürgen Lehmann–Stuttgart; Weimar: Verlag J.B.Metzler 2008, S.325.

⁶ Paul Celan – Klaus und Nani Demus. Briefwechsel. Mit einer Auswahl aus dem Briefwechsel zwischen Gisèle Celan-Lestrange und Klaus und Nani Demus. Herausgegeben und kommentiert von Joachim Seng. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 2009, S.80.

поставили навіть нову шафу, так що я зміг, нарешті, належним чином розмістити виданого доктором Унзельдом на тонкому папері Брехта. Лессінг – „гордість Німеччини” – як вражено прочитав я кілька років тому у Вольфенбюттелі – стоїть поряд, а також віддрукований на цигарковому папері Рільке, як бачите, геть безреспектно-найреспектабельніше.”¹

Брігітта Айзенрайх згадує, що під час їхніх таємних зустрічей з Целаном нерідко заходила мова про літературу, і важливу роль у цих розмовах відігравали ліричні автори:

При цьому фігурувало багато поетів – насамперед Георг Тракль, вряди-годи Рільке, Оскар Льорке й навіть Франц Верфель, про якого ми тоді сформували спільну думку, що у свій ранній експресіоністський час, наприклад, у віршах зі збірки „Ми є” (1917), яку я маю (і Целан також мав), він уже дещо випереджав Брехта.²

У спогадах Б.Айзенрайх спливає також збірка Брехта „Домашні проповіді”, яка також була в її невеличкій бібліотечці і ставала предметом їхніх розмов із Целаном. Далі вона розповідає про їхні спільні музичні враження, до яких обоє долучалися у її маленькому помешканні за допомогою програвача. При цьому вони слухали насамперед єврейські пісні на їдиші, але також інші музичні твори, скажімо, камерну музику Шуберта й Гайдна, кантати Баха, „Пісні про мертвих дітей” Густава Малера „чи навіть зонги з „Тригрошової опери” Курта Вайля й Берта Брехта – передусім пісню піратки Дженні про „корабель на вісім вітрил”, яку він сам охоче співав...”³.

Наведемо тут першу строфу цього баладоподібного вірша, в якому розповідається імажинарна історія про давно вимріяний тріумф бідної дівчини, яка врешті-решт мстить за свої щоденні приниження. Його повна назва звучить як „Морська піратка Дженні, або Мрії

покоївки”. Казкова метаморфоза цієї сучасної Попелюшки втілює тугу за соціальною справедливістю, яка ще з юних літ вабила Целана:

Нині, панове, я лиш мию за вами склянки

І стелю постіль кожному з вас, панове,

Й ви даєте мені стертий пенні, і я дякую вам за те

І ви бачите моє вбоге ганчір’я й цей убогий готель

Й ви не знаєте, з ким ведете розмову.

Але якось увечері здійметься галас в порту

І спитають: що там за галас такий?

І побачать, як я усміхаюся, миючи склянки,

І скажуть: чого це так весело їй?

І вітрильник на вісім вітрил

І півсотні гармат

Зайде в гавань як стій.⁴

У зображуваних тут стосунках Целана з Брехтом є й інший, типологічний бік, який так само має чимало граней. Можна було б досліджувати обох авторів в інтертекстуальному чи специфічно жанровому аспекті, себто порівнювати спосіб їхнього обходження з чужими текстами й цитатами або розглянути трансформацію традиційних жанрових форм, наприклад, псалмів. Арнольд Штадлер присвятив свого часу цьому питанню спеціальну працю, в якій він досліджує засвоєння цієї старозавітної форми у творчості обох поетів⁵. У їхніх біографіях заледве можна обійти питання про афери, пов’язані зі звинуваченнями у плагіаті, позаяк свого часу вони викликали неабиякий суспільний резонанс і залишили глибокі сліди в їхньому житті та творчості, які відтак мали для них серйозні юридичні, моральні чи навіть психічні наслідки. Йдеться про скандал, пов’язаний з інсценізацією Брехтової „Тригрошової опери”, де були використані вірші середньовічного французького поета

¹ Paul Celan – Franz Wurm. Briefwechsel. Herausgegeben von Barbara Wiedemann in Verbindung mit Franz Wurm. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1995, S.114-115.

² Eisenreich. Celans Kreidestern, S.142.

³ Eisenreich. Celans Kreidestern, S.148.

⁴ Brecht. Hundert Gedichte, S.28.

⁵ Arnold Stadler. Das Buch der Psalmen und die deutschsprachige Lyrik des 20.Jahrhunderts: Zu den Psalmen in Werk Bertolt Brechts und Paul Celans, Köln 1989.

Франсуа Війона у перекладі К.Л.Аммера та про звинувачення Клер Голль, за якими Целан буцімто здійснив плагіат віршів її чоловіка Івана Голля. Обидві історії надто різні за своїм характером, але водночас вони демонструють, що справжнє мистецтво врешті-решт легко долає й відкидає такі інсинуації. Це підтвердив ще на початку 1961 року один із німецьких літературних критиків, виклавши суть цієї афери в оригінальний і дотепний спосіб, з переконливими літературно-історичними екскурсами:

Коли після смерті Вергілія зі спадщини поета було опубліковано його основний твір, „Енеїду“, то, поряд із захопленими голосами, піднявся й хор лютих заздрісників. Вергілій, дорікали вони, є не ким іншим, як плагіатором найгіршого гатунку, який геть безсоромно використав у своїх цілях творіння Гомера. А й справді: в „Енеїді“ є сцени, які навіть у деталях спираються на Гомера; та й в інших поетів Вергілій майже буквально запозичив окремі вірші, ввівши їх у свій епос. Галас заздрісників давно вже вщух, велич Вергілія безперечна. – Подібні крики піднялися, коли Берт Брехт поставив на сцені свою „Тригрошову оперу“. Він зухвало ввів до свого тексту окремі рядки Війона в перекладі К.Л.Аммера, гавкали деякі критики. Ця афера також уже поросла травою. – Тепер, через понад тридцять років, знову чути галас: „Держіть його, він – плагіатор!“ На цей раз даний вигук стосується лірика Пауля Целана [...] Целан, як стверджує Клер Голль, вдова лірика Івана Голля, безсовісно скопіював вірші її чоловіка. „Докази“ для цього звинувачення, які надала вона та її правовірні, виявилися, щоправда, вельми бідними. „Подібності“ так званих „паралельних місць“ є настільки хиткими, що при бажанні в усій сучасній німецькій ліриці можна констатувати самі лише плагіати [...] Звичайно, що на цій підставі авторів вражаючої „Фуги смерті“ має бути винесений остаточний вирок, і звичайно ж Целан повинен бути, позаяк Іван Голль 1932 року також написав „Фугу“, затаврований як плагіатор! Логіка тут така: якщо Моцарт написав

скрипковий концерт, то скрипковий концерт Бетховена мусить вважатися плагіатом, адже обидва мають назву „скрипковий концерт.“¹

Хоча типологічні аспекти в сучасному літературознавстві є вельми улюбленими й пропонують нам ширші можливості для порівняння, я все ж волів би в даному випадку залишитися біля доказів свідомої рецепції Брехта з боку його молодшого колеги, позаяк лише такі конкретні приклади спроможні переконливо проілюструвати рецептивний процес літературного зв'язку, який характеризує целанівське поняття „меридіану“, а з ним і поняття інтертекстуального діалогу. Тому особливий інтерес викликають тут насамперед прямі наближення, які демонструють нам вимір і напрямок цієї рецепції. При цьому конче потрібними видаються тут не тільки літературні тексти, але й спогади, листи та інші писемні чи усні документи. Важливим є при цьому, які тексти Брехта Целан знав, за яких обставин він з ними контактував, як він їх оцінював, якого значення він їм надавав тощо. В цьому відношенні важливе кожне свідчення біографічного чи текстуального контакту.

Все це часом стосується лише якихось побіжних епізодів, як, наприклад, ось цей: з 11 до 13 жовтня 1957 року Целан брав участь у засіданні вуппертальського Товариства духовного оновлення „Bund“ на тему „Літературна критика – під критичним оглядом“. На завершення цього колоквиуму німецький літературознавець Вальтер Йенс читав доповідь „Передумови інтерпретації й критики сучасної літератури – на основі вірша Берта Брехта“. Об'єктом розгляду був вірш Брехта „Die Nachtlager“ („Нічліг“). Разом з І.Бахман, Г.М.Енценсбергером, П.Гухелем, В.Йенсом і Г.Майером Целан брав участь у розмові за круглим столом. Роздрукований

¹ Eckart Kleßmann. Celan und Goll. Was ist ein Plagiat? In: Paul Celan – Die Goll-Affäre. Dokumente einer ‚Infamie‘-Zusammengestellt, herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2000, S.333-334. Nachdruck aus der Wochenzeitung „Christ und Welt“ vom 17.2.1961, S.6. Kleßmann war damals Feuilletonchef dieser Wochenzeitung.

аркуш Брехтового вірша з окремими помітками на полях зберігся в його архіві¹. Нижче подаємо фрагмент цього вірша:

Я чув, що в Нью-Йорку
На розі 26-ї вулиці та Бродвею,
Зимовими місяцями щовечір стоїть
якийсь чоловік
І бездомним, які збираються там,
Проханнями до перехожих
забезпечує теплий нічліг.

Світ від цього не стане інакшим
Стосунки між людьми не
покращаться
Епоха гноблення від цього не
скоротиться
Але декілька чоловіків мають нині
теплий нічліг
Упродовж ночі вони не відчують
колючого вітру
Сніг, призначений їм, укриє асфальт.
Не відкладай-но книгу, яку ти
читаєш, людино.²

Пізніше Целан згадував про це в листі до організатора вуппертальської зустрічі Ганса Юргена Леєпа від 12.12.1957, коли він писав йому:

"Я намагаюся викласти на папір те, що говорив тоді, доволі нечітко, у Вупперталі, але моїй пам'яті не вистачає опорних пунктів і, що значно важливіше, тодішньої температури. Я спробую, однак, проте хотів би, щоб залишатися „близьким до предмету розмови", попросити Вас трішки допомогти мені: там були „пахощі герані", принаймні у пана Гартунга, в тому числі й „письмово", але так само й дещо з того, що говорилося про вірш Брехта".³

Інший вірш Брехта Целан цитує в листі до Петера Сонді від 11.08.1961. Він сповіщає свого друга про успіхи свого п'ятилітнього сина Еріка в читанні й пише: „Мені саме спадає на думку один із віршів Брехта: „Вчи французьку, сину мій ...",

„Вчи математику, сину мій..."⁴. Тут ідеться про шостий вірш Брехтового циклу „1940", який на тлі розв'язаної Гітлером Другої світової війни робить абсурдним усяке навчання, проте саме тому вимагає знання про злочини нацистів і, таким чином, усе ж вмотивовує його. Як і в багатьох інших своїх віршах, Брехт пропонує тут своїм читачам у парадоксальній формі діалектику:

Мій юний син запитує мене: чи варто мені вчити математику?

Для чого, хочеться відповісти мені.
Те, що два шматки хліба більше, ніж один
Ти побачиш і так.

Мій юний син запитує мене: чи варто мені вчити французьку?

Для чого, хочеться відповісти мені.
Ця країна занепадає.

Просто потри собі рукою живіт і застогни

Й тебе відразу всі зрозуміють.

Мій юний син запитує мене: чи варто мені вчити історію?

Для чого, хочеться відповісти мені.
Краще вчися встромляти голову в землю
Тоді ти можливо залишишся живим.

Так, вчи математику, кажу я йому,
Вчи французьку, вчи історію!⁵

З Петером Сонді пов'язана також інша брехтівська референція Целана – йдеться про „діалектичну" п'єсу „Der Jasager und der Neinsager" („Той, хто говорить *так* і Той, хто говорить *ні*"). Сонді видав цю п'єсу Брехта з підготовчими матеріалами, варіантами та своєю передмовою в 1966 р. у серії „edition suhrkamp" і надіслав примірник Целанові. Оскільки Целан на це ніяк не прореагував, Сонді пише 6-го листопада 1966 р. до їхнього спільного друга, французького літературознавця Жана Боллака: „Пауль не відповів на мою картку, яку я надіслав йому із Сільс, так само, як і на відправку

¹ Paul Celan. Mikrolithen sinds, Steinchen. Die Prosa aus dem Nachlaß. Kritische Ausgabe. Herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2005, S. 236.

² Bertolt Brecht. Gesammelte Werke in 20 Bänden. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, B.8, S.373.

³ Paul Celan. Mikrolithen sinds, Steinchen, S.530-531.

⁴ Paul Celan – Peter Szondi. Briefwechsel. Mit Briefen von Gisèle Celan-Lestrangé an Peter Szondi und Auszügen aus dem Briefwechsel zwischen Peter Szondi und Jean und Mayotte Bollack. Herausgegeben von Christoph König. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2005, S.41.

⁵ Bertolt Brecht. Hundert Gedichte 1918-1950, S. 265.

„Того, хто каже так.“¹ Важко встановити, що було причиною Целанового мовчання – книга, у всякому разі, виявлена в його бібліотеці. Проте вона не залишилася без його уваги – ремінісценція про цей твір Брехта спливає в написаному 1968 р. вірші „Port Bou – deutsch?“ Пор Бу – це середземноморська гавань на іспансько-французькому кордоні Піренеїв, де під час утечі від гестапо покінчив з собою Вальтер Беньямін. Виникнення вірша пов’язане з читанням рецензії Беньяміна „Проти шедевр“ на книгу Макса Коммерелля „Поет як вождь у німецькій класиці. Клопшток, Гердер, Гете, Шиллер, Жан Поль, Гельдерлін“ (Берлін, 1928)². Спираючись на „Пісню про Нібелунгів“ і на тлі прагнень нацистів до світового панування, Целан пише:

Збий стрілою цю шапку незриму, цю
каску сталеву.

Ліві
нібелунги, праві
нібелунги:
скупані в Рейні, очищені,
потолоч.

Беньямін
каже вам ні, навіки,
каже вам так.³

Те, що Беньямін водночас „каже ні“ й „каже так“, є типовим для Целана парадоксом і прикладом його вишколеного лівою ідеологією діалектичного мислення. У своєму вірші „Sprich auch du“ („Говори й ти“) з книги „Від порогу до порогу“ читаємо: „Говори – / Але не відділяй Ні від Так. / Дай слову своєму сенсу: / дай йому тіні.“⁴ Водночас Целан підхоплює тут також мотив п’єси Брехта „Der Jasager und der Neinsager“, що підтверджує Жан Боллак у своїй монографії про Целана, коли він зазначає:

Натяк на п’єсу Брехта „Der Jasager und der Neinsager“, як на ортодоксальний молитовник діалектики, не лишає в цьому жодного сумніву, особливо коли зважити

на той респект, який Беньямін виказував Брехтові, як і поєднання обох їхніх імен у свідомості покоління 67-го та 68-го рр.⁵

Так само й брехтівський зонг із п’єси „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ („Злет і падіння міста Махагонні“, 1928), який співається Паулем і Дженні й пізніше став відомим як самостійний вірш під назвою „Терцини про кохання“ („Люблячі“), залишив у творчості Целана свій слід:

ЛЮБЛЯЧІ

Поглянь на журавлів у піднебессі!
Ті хмари, що в політ їх проводжали,
Уже тоді пливли у тихім плесі

З життя одного – в зовсім інші далі.
В одному ритмі, з плинністю одною,
Вони ширяли поряд, неоспалі.

Щоб не лишатись більше самотою,
А плинути в простори непізнанні
Й ділити чисте небо між собою,

І бачити лиш вільне колихання
Самих себе на вітрі колихкому,
У цьому споконвічному змаганні.

Жене в Ніщо їх вітер, мов солому.
Й покіль вони пливуть над небокраєм
Їх не лякає ні біда, ні втома,

Їх не затримати у жоднім краї,
Де виснуть грози, де страждання й
біль.

Тож сонце й місяць їх
благословляють

Й вони прямують до щасливих піль.
Куди? – Нікуди. – Звідки? – Звідусіль.

Спитаєте, як довго вони разом?

Недавно. – А коли ж розтання? –
Скоро.

Так і любов для люблячих – опора.¹

¹ Paul Celan – Peter Szondy. Briefwechsel, S.221-222.

² Sieh das Kommentar in: Paul Celan. Die Gedichte, S.955.

³ Celan. Die Gedichte, S.510.

⁴ Ebenda, S.85.

⁵ Jean Bollack. Dichtung wider Dichtung. Paul Celan und die Literatur. Herausgegeben von Werner Wögerbauer. Aus dem Französischen von Werner Wögerbauer unter Mitwirkung von Barbara Heber-Schörer, Christoph König und Tim Trzaskalik. – Göttingen: Wallstein Verlag 2006, S.160.

Жан Боллак стверджує, що мотиви цього вірша зринають у Целана багато разів. „Дана референція проходить через усю його творчість”², – стверджує він. Це відповідає дійсності, позаяк окремі образи зустрічаються вже в ранньому, написаному ще в Чернівцях вірші „Am letzten Tag” („Біля останньої брами”), згодом включеної до першої книги поета „Пісок із урн” (1948):

Осінь праяв я в серці Божому любовно,
Біля його ока, мов сльоза, бринів...
Губ твоїх карміном ніч прийшла гріховна,
Темно в узголів’ї світ закам’янів.

Чи вони несуть вже нам самітні глеки?
Звітрились в них вина й мохом узялись.
Бракне тобі неба із ключем далеким?
Злинь, мов камінь з хмарою, журавлем увись.³

Останні два рядки цього вірша є, поза всяким сумнівом, поетичною парафразою Брехтового мотиву журавлів, які плінуть у високому небі разом з хмарами, але водночас вони являють собою цілком самодостатню варіацію цього мотиву, яка спроектована на біографічну ситуацію Целана, насамперед на його стосунки з тодішньою подругою Рут Лакнер (Крафт).

Інша парафраза з „Люблячих” наявна у вірші Целана „Es war Erde in ihnen” („Земля була в них”), який відкриває збірку „Троянда нікому”. Тут преформовано піввірш „Wohin, ihr? – Nirgends hin” („Куди? – Нікуди”) – щоправда, в цілком іншому, набагато трагічнішому контексті, який виріс із досвіду Голокосту, проте лексично й образно дуже близькому, майже ідентичному з брехтівським:

ЗЕМЛЯ БУЛА В НИХ, а вони копали.

Вони копали й копали, так спливали їхні дні, їхні ночі. І вони не славили Бога,

який, як чули вони, жадав цього всього,
який як чули вони, відав про все це.
[...]

О хтось, о ніхто, о жоден, о ти:
Куди ж воно йшло, коли зовсім нікуди не вийшло?

О, ти копаєш, я також копаю, копаю до тебе.
і на пальці у нас проростає перстень⁴

Ще раз брехтівський образ з’являється у пізньому вірші Целана „Любов” зі збірки „Сонця волокон” (1968):

ЛЮБОВ, прекрасна, як гамівна сорочка,
тужить за парою журавлів.
Кого, коли він мчатиме крізь Ніщо, віддихане вихопить,
щоб перенести в один зі світів?⁵

Пара журавлів як уособлення кохання і велике Ніщо як інкарнація безкінечності універсуму, в якій існують багато світів, утворюють тут найважливіші образні й філософські елементи вірша, які загалом збігаються з елементами, втіленими у Брехтових „Терцинах про кохання”. Проте вірш Целана набагато щільніший і лаконічніший, він відзначається незмірно глибшою сугестією та специфічною, лише цьому поетові притаманною системою понять: „віддихане”, субстантивоване партиципiальне утворення від іменника „подих”, „дыхання”, одного з основоположних понять целанівської поетології, є доказом цього. І він містить відтак надзвичайно особистий, спричинений біографією й долею тон, який, певна річ, у Брехта відсутній – любов тут означена незвичним порівнянням (в

¹ Brecht, Hundert Gedichte, S.38. Sieh auch in: Bertolt Brecht. Stücke in 13 Bänden. Band III. – Berlin; Weimar: Aufbau Verlag 1967. – S.220-223.

² Bollack, Dichtung wider Dichtung, S.492.

³ Celan, Die Gedichte, S.20.

⁴ Celan. Die Gedichte, S.125.

⁵ Celan. Die Gedichte, S.241-242.

оригіналі епітетом *zwangsjackenschön*), що являє собою сміливий неологізм-компонітум, який стоїть в улюбленій Целаном постпозиції. Вірш тематизує, таким чином, не тільки непросте, часто обтяжене психологічними проблемами кохання поета до своєї дружини Жизель, але й жахливі напади його духовної хвороби, симптоми якої в час виникнення цього поетичного тексту були вже реальністю.

Проте найпереконливішим прикладом інтертекстуального діалогу Целана з Брехтом є, без сумніву, його вірш із посмертно виданої збірки „Рештка снігу” (1971) „*Ein Blatt, baumlos*”, у якому ім’я соціалістичного поета названо експліцитно:

Листок, бездеревний,
Бертольту Брехту:

Що це за підлі часи,
коли невинна розмова
є майже злочином,
позаяк вона містить в собі
стільки сказаного?¹

Вірш є варіацією трьох рядків з першої частини Брехтового послання „До нащадків”, яке виникло в 1939 р. у данському вигнанні й було включене до збірки „Свендборзькі поезії”, де воно завершує останній цикл. Вже за своєю назвою це послання справляє враження Брехтового заповіту, його „духовного тестаменту”. Брехт звертається тут зі своїх „темних часів” („Справді, я живу в темні часи!”) до майбутнього покоління й при цьому вірить, що нащадки житимуть у кращі, демократичніші часи. Цей історичний оптимізм, який відповідає його соціалістичному світоглядові й обіцяє світліші перспективи для тих, хто народиться пізніше, виник у світлі великої гуманістичної утопії. Відповідний фрагмент Брехта, на який покликається Целан, звучить так:

Що це за підлі часи, за яких
Навіть бесіда про дерева злочинна,

Оскільки вона замовчує тьму
лиходійств!²

Брехт не сумнівається в тому, що „темні часи” нацистського панування будуть засуджені історією, після чого настане доба гуманності й соціальної справедливості, в яку „бесіда про дерева” більше не буде злочинною. Саме ці три віршовані рядки, сформульовані як риторичне запитання, викликали згодом цілу хвилю „віршів-відповідей”, до яких належать „Сад Феофраста” Петера Гухеля, „Розмова про дерева” Еріха Фріда, „Розширення” Ганса Магнуса Енценсбергера чи пісня „Брехте, твої нащадки” Вольфа Бірманна³.

Вольфганг Еммеріх інтерпретує ці рядки Брехта наступним чином:

Послання Брехта таке ж важливе, як і просте. Терористичне панування нацизму є настільки злочинним, що люди мусять концентрувати всю свою енергію винятково на боротьбі з ним. Говорити про дерева, красу природи було б розпорошенням сил у неналежному місці і, тим самим, зрадою цієї необхідної боротьби.⁴

На наш погляд, ця інтерпретація дещо однобока, оскільки вона видає бажане за дійсне. Йдеться тут не про те, що „люди”, себто весь німецький народ, піднімаються на боротьбу проти нацистського панування (твердження такого роду було б очевидною історичною фальсифікацією), а про те, що нацистський режим примусив усіх своїх підданих так глибоко замовкнути, що навіть невинна розмова про дерева, тобто будь-яка розмова взагалі, є в очах цього режиму злочином, „оскільки вона замовчує тьму лиходійств”. До цього тут долучається ще й інший аспект – настільки німці були поінформовані про нацистські злочини і

² Brecht. Hundert Gedichte, S.273. Український переклад: „В попелястому домі ночей” Дванадцять німецьких поетів у перекладі Петра Рихла // Вікно в світ. Зарубіжна література: наукові дослідження, історія, методика викладання. – 1999. – Ч. 3 (6). – С.221.

³ Ausführlicher darüber sieh: Hiltrud Gnüg. Gespräch über Bäume. Zur Brecht-Rezeption in der modernen Lyrik. In: Basis. Jahrbuch für Gegenwartsliteratur 7 (1977), S.89-117.

⁴ Celan-Handbuch, S.326.

¹ Celan, Die Gedichte, S.333.

чому ж вони мовчали, якщо вони знали про це. Отже це „замовчування тьми лиходійств" є імпліцитною частиною всіх розмов, їх замовчують цілком свідомо, коли розмовляють одне з одним. І тоді можна говорити вже не тільки про вину тих, хто чинив ці лиходійства, але й про вину тих, хто знав про це і все-таки мовчав.

Однак у Целана є дві важливі концептуальні зміни Брехтових рядків. По-перше, брехтівська „розмова про дерева" є в Целана просто „розмовою", безвідносно до дерев, себто будь-якою розмовою. Таким чином, поет принципово відкидає „дерева", його вірш починається словами: „Листок, бездеревний, / Бертольту Брехту". Слово „листок" можна розуміти тут у його подвійному значенні – як листок без дерева, тобто як щось, що раніше цілком органічно належало до дерева, але тепер насильно відділене, відірване від нього, отже є самотнім і загубленим, як, скажімо, людина без вітчизни. Однак це ж слово може означати також аркуш паперу, і постпозиція епітета „бездеревний", як і уточнення „Бертольту Брехту" свідчить на користь того, що це друге значення тут, напевне, навіть важливіше: адже це послання Брехтові, яке написано на папері. По-друге, розмова у Целана „є майже злочином, / позаяк вона містить в собі / скільки сказаного". Отже, тут ідеться вже не про „замовчування тьми лиходійств", а про надто багато сказаного, про безперервну „барвисту балаканину"¹, що призвело до знецінення мови як такої. Тим самим Целан кардинально змінює сенс цих рядків Брехта, тут мають місце, як вважає Сусанна Гьосе, радикальна мовна концепція Целана й різні поетологічні позиції обох ліриків. Брехт, відповідно до свого марксистського розумінням мистецтва, не сумнівається у комунікативній функції мови, лише аполітичне промовляння є для нього замовчуванням лиходійств, а значить, і співвиною. Целан, навпаки, розуміє під

розмовою не тільки розмову „про дерева", а всяку розмову, яка викликає так багато сказаного, і таким чином є обтяженою виною. Отож Целан сумнівається у здатності мовлення, у мові загалом.²

Іншими словами, йому йдеться про феномен мови в сенсі „Листа до лорда Чендоса" Гуго фон Гофмансталя, про неспроможність мови адекватно відтворювати дійсність, про мовну кризу, мовний скепсис як такі. У цьому відношенні можна цілковито погодитися з думкою португальської дослідниці Целана Гільди Енкарнасіо, яка зазначає: "Целан користується тими ж мовними констеляціями й образами, навіть тою ж структурою вірша, проте водночас надає своєму текстові зовсім іншого семантичного виміру. Не тільки поетична мова є злочином, оскільки вона замовчує так багато несправедливості, але й мова як така, оскільки вона знову й знову транспортує сказане, оскільки вона задовольняється тим, щоб репродукувати й поширювати скам'янілі, баналізовані значення".³

У цьому сенсі Целанівський вірш тематизує й проблематизує насамперед феномен мови, він є одним із важливих прикладів його критики мови.

Але й проблематика дерева має тут глибші інтертекстуальні виміри. У біблійній традиції „дерево" наснажене багатими конотаціями – як „дерево життя" й „дерево пізнання добра і зла". Цей біблійний аспект брехтівських рядків підхоплює, наприклад, землячка Целана Роза Ауслендер, коли вона у своєму вірші „Про дерева" пише:

Розмова про дерева
нескінченна
допоки існують слова
і дерева

Хто може жити

¹ Celan. Die Gedichte, S.180. Die entsprechende Stelle lautet: „Weggebeizt vom / Strahlenwind deiner Sprache / das bunte Gerede des An- / erlebten – das hundert- / züngige Mein- / gedicht, das Genicht.“

² Susanne Göße. Fremdheit und Exil im lyrischen Sprechen. Zhang Zao, Celan und Brecht. In: <paraplui.de/archiv/.../ausdruck.html>, S.9.

³ Gilda Encarnação. „Fremde Nähe“. Das Dialogische als poetisches und poetologisches Prinzip bei Paul Celan. – Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S.161.

без розради дерев

Дерева пізнання
не розпізнав
ніхто¹

Целанова „розмова про дерева“, яка цілком певно включає в себе також біблійні асоціації і символізує гріхопадіння перших людей у земному Едемі, в політичному контексті 20 століття може бути інтерпретована як гріхопадіння нацизму. Целанівська „бездеревність“ є запереченням ідеології „крові й землі“ та терористичної практики нацистів. Якщо ж взяти до уваги символіку дерева у єврейській містиці Кабали, де воно з'являється як вирване з корінням Боже дерево (Сефірот з десятьма посудинами, яке спрямоване своїм корінням до неба, а кроною до землі), то „бездеревність“ означає також спричинену Голокостом втрату власної ідентичності, вона вказує „на нищівне начало фашистського терору“². Целанова „бездеревність“ натякає, таким чином, на позбавлення єврейського народу землі й коріння, на „могили в повітрі“ й рішуче протиставляється дискредитованому поняттю фашистської „вкоріненості“.

З усього вище наведеного неспростовно випливає, що вірш Целана є власне контрафактурою до знаменитих рядків Брехта, яка, запозичивши в них основну ідею та образну систему, являє собою їхню, зумовлену різними світоглядними й поетологічними принципами, суттєву коректуру, їхнє „антислов“, яке переводить політичну проблематику Брехта у зовсім іншу сферу, вірцево артикуючи магістральну для Целанової творчості проблему мовної критики.

Поетика Пауля Целана є поетикою діалогу. До його найважливіших діалогічних партнерів у німецькій літературі належать Жан Поль і Гельдерлін, Гайне й Георг Бюхнер, Рільке

й Тракль, Кафка й Бенн, Неллі Закс та Інгеборг Бахман, Еріх Фрід і Петер Гухель, Еріх Арендт і Йоганнес Бобровський. Ці діалоги були суголосними або полемічними, часом доволі контрверсійними, але вони ніколи не були байдужими. Бертольт Брехт займає в цьому ряду своє місце – не обов'язково провідне, однак естетично й поетологічно вагоме. Сліди Брехта свідчать про постійний інтерес Целана до Брехтових творів різних жанрів упродовж багатьох років, про уважне читання й рецепцію їх сценічних інтерпретацій, про типологічні паралелі, численні ремінісценції, алюзії та варіації. Сьогодні можна з певністю твердити – завдяки продуктивному засвоєнню й полемічній суперечці Целана з художніми досягненнями Брехта інтертекстуальний діапазон його поетичної творчості став на декілька важливих тонів багатшим.

¹ Rose Ausländer. Brief aus Rosen. Gedichte. – Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1994, S.104.

² Susanne Göße. Fremdheit und Exil im lyrischen Sprechen. In: <paraplui.de/archiv/.../ausdruck.html>, S.9.

Функції художньої деталі у структурі драматичного твору

Соколовська С. Ф.
(Житомир)

Актуальність дослідження зумовлена тим, що на сучасному етапі розвитку теорії вивчення художнього тексту антропоцентричні проблеми мови взагалі та індивідуального мовлення зокрема викликають пильну увагу дослідників. Незважаючи на те, що останнім часом сучасні теорії лінгвістики та лінгвостилістики приділяють достатньо уваги художньому тексту, чимало дискусійних питань залишаються такими й сьогодні. Художній текст розглядається як результат творчості, який містить не лише інформацію про те, яким чином переломлюється дійсність у певній художньо-мовленнєвій системі, а й інформацію про специфічний, неповторний спосіб її відображення, втілений у образності тексту. Засобами образності у вузькому розумінні є виразні засоби та стилістичні прийоми. Проте образність не може існувати як абстракція, а лише в конкретному втіленні. Адже у кожного письменника своя манера письма, свій особливий спосіб викладення, своя мовна картина світу, яка виявляється в індивідуальному стилі. У широкому розумінні образність є художньою вмотивованістю елементу твору, поєднанням у ньому номінативного значення з більш загальним, зумовленим особливостями його функціонування у художньому тексті [1: 42].

Мета розвідки полягає у розширенні та поглибленні прийомів лінгвостилістичного аналізу художнього тексту, у виявленні домінант образної системи Б. Брехта, що формують неповторне світобачення та естетичний потенціал його художнього мовлення, в обґрунтуванні залежності лінгвістичного наповнення драми від прагматичного задуму автора. Об'єктом дослідження є художня деталь, яка виконує текстотвірну функцію, наповнюючи текст відвертою

прагматичною спрямованістю на аналітичну позицію реципієнта. Предмет дослідження – лінгвостилістичні засоби вираження і функції художньої деталі у драмі Б. Брехта "Добра людина із Сичуані".

Індивідуальний стиль автора виявляється в самому факті вибірковості, перевазі певних лексичних та граматичних засобів, значень, які нерідко стають базою формування більш складних і наочних образів. За визначенням В.А. Кухаренко художня деталь є компонентом художнього тексту як системи, засобом створення образності художнього тексту, яка сприяє співтворчості адресанта і адресата [2: 112]. А.М. Науменко підкреслює, що не можна аналізувати образність, не розуміючи, як вербальна форма породжує ідейно-естетичний зміст. Образ у белетристиці виникає лінійно (за рахунок черги слів) та синтетично (через злиття всіх мовленнєвих й позамовних засобів до єдиного цілісного контексту) [3: 95].

Вже на стадії зародження суперечливих, різноманітних явищ і епічної драматургії, і нових форм оповідання так чи інакше виявляється притаманна їм важлива змістова функція: вся внутрішня енергія, яка міститься в цих нових формах, цілеспрямовано і послідовно зосереджується на пізнанні психології та потенційних можливостей людини нової епохи. При всьому розмаїтті ці пошуки об'єднуються однією загальною тенденцією: порушенням загальних формоутворюючих принципів, яких дотримувалися попередники як обов'язкових і специфічних законів драми.

Д. В. Затонський, протиставляючи відкриту або деілюзіоністську драму ХХ століття закритій, ілюзіоністській драмі ХІХ століття, зазначав, що ілюзіоністська драма у своєму розвитку пройшла через сувору регламентацію класицистичних

"єдностей" і романтичну стрімкість, наслідуючи життя, навіює реципієнту ілюзію дійсності того, що відбувається на сцені. А для "відкритої" або "деїлюзійоністської драми" притаманне "руйнування перешкод між драмою і епосом", "зняття ілюзії достовірності сценічної дії" [4: 172]. Епічна драма є одним варіантів неарістотелівської драми, є часткою деїлюзійоністської відкритої драми, тобто драми, яка відкрита для нових художніх пошуків [5: 199].

Для епічної драми людина є "предметом дослідження" у тому сенсі, що вона не є обмеженою і не вичерпується можливостями, які надає їй дійсність. Її справжня сутність прихована і спотворена існуючими суспільними умовами та багато в чому невідома їй самій. Проте саме у наявності цих невиявлених сил – запорука неминучості змін людини і суспільства.

Мовна філософія Б. Брехта характеризується максимою про те, що художнє мовлення не може бути спрямованим лише в один бік: від автора до глядача або читача. Драматург наполегливо шукає засоби провокування зворотного напрямку: від адресата до адресанта. Саме тому він вдається до недовомовленості, що "дає можливість не розжовувати драматургічний м'якуш, щоб глядач міг його проковтнути без щонайменших зусиль, а організовує художній простір драматичних творів таким чином, щоб у них обов'язково залишалася вільна територія і для самостійної інтелектуальної діяльності глядача" [6: 30].

Мовлення в брехтівських епічних п'єсах структурно і функціонально відрізняється від мовлення у творах традиційної драматургії і наявністю певних коментуючих прийомів, які є за суттю лінгвістичними засобами епізації драми. Завдяки цим коментуючим засобам автор отримує можливість будь-коли "втручатися" в художню дію і безпосередньо, тобто експліцитно (а не лише через художній образ, тобто імпліцитно) давати свою оцінку зображеним подіям, підсумовувати та коментувати їх, спонукаючи тим самим

глядача або читача до аналітичного сприйняття тексту. В цьому полягає прагматична мета брехтівського процесу епізації драми.

Особливе місце у драматургії, яка шукає нові форми для вираження "потенційної людини", займає філософська драма-казка, драма-притча "Добра людина із Сичуані". Цю п'єсу Б. Брехта можна розглядати як свого роду енциклопедію своєрідного мовлення епічної драми, де розкривається у "зібраному" вигляді різнобарвна гамма мовленнєвого роз'єднання, диференціації, синтезування тощо. Проблема пошуку та виявлення "замкненої" людини, знаходження цільної особистості постає у "Добрій людині із Сичуані" не тільки як одна з граней її ідеї, але й як основна ідея, і тема, і фабула, і колізія, тобто як основа всіх компонентів змісту і форми цього твору.

Підтвердженням аксіом деїлюзійоністської відкритої драми постає органічне поєднання в лінгвістичній тканині цієї п'єси різних форм висловлювання: поряд з головною драматичною формою, яка представлена традиційно діалогами та монологіями персонажів, важливе місце займають епічна (у вигляді коментуючих ремарок перед початком кожної сцени та між репліками дійових осіб) і лірична або, точніше, ліро-епічна форма, остання з яких втілена у сонгах. Ці форми, які в межах тексту твору взаємодіють, певною мірою доповнюючи одна одну, а іноді й утворюючи своєрідне протиставлення, складають драматичну стилістику Б. Брехта, є невід'ємними компонентами мови п'єси.

З іншого боку, як зазначає А.М. Науменко, аксіоматика неарістотелівської драматургії не дозволяє зрозуміти у Брехта одну сцену, один епізод, одну фразу, інколи навіть одне слово без їх відповідного оточення, тобто без розуміння змістовної залежності одиниць художнього тексту, з'єднаних за принципом монтажу (коментування однієї одиниці іншою) [3: 251].

Деталь у канві п'єси є ознакою ситуації художньої дійсності (частина

цілого), яка надає глядачу можливість у своїй уяві "домалювати", розвинути задум автора. Виділений, акцентований елемент художнього образу націлений у Брехта на провокацію глядача до дискусії, до роздумів не лише про долю людини і світу, в якому вона живе, але й про місце людини в світі [6: 15]. Так, у першій дії ми бачимо невелику тютюнову крамницю, яку щойно придбала Шен Те. Боги нагородили бідну дівчину за її доброту, дали їй гроші. Дізнавшись про "дар божій", знайомі та незнайомі бідняки заповнюють крамницю, вимагаючи притулку і допомоги, адже самі боги визнали її "доброю людиною". Допомоги вимагає і колишня власниця крамниці Шін, тому вона дуже ревниво ставиться до нових постояльців:

"DIE SHIN: Was sind denn das für welche?"

SHEN TE: Als ich vom Land in die Stadt kam, waren sie meine ersten Wirtsleute. Zum Publikum: Als mein bisschen Geld ausging, hatten sie mich auf die Straße gesetzt. Sie fürchten vielleicht, dass ich jetzt Nein sage. Sie sind arm" [7: 202].

Слова Шен Те явно розшаровуються: перша фраза – "нормальна" репліка, відповідь Шін, решта – звернення до публіки, яке також складається з двох частин. Фраза *"Als mein bisschen Geld ausging, hatten sie mich auf die Straße gesetzt"* хоча і звернена до публіки, але ще тісно зв'язана з діалогом. Від попередньої, суто інформаційної діалогічної репліки вона відрізняється більшою напругою: тут Шен Те не просто говорить про своє життя у минулому, а й згадує, розповідає про тяжке минуле, про поганих людей. В її спогадах є і біль, і осуд. Останні фрази ще більш відірвані від діалогу, вони мають вже узагальнено моралізаторське, позбавлене особистого, емоційного забарвлення звучання. У цій частині слова Шен Те – це перша репетиція тієї ролі "Доброї людини із Сичуані", яку поклали на неї боги.

"SHEN TE: Euer einstiger Befehl

Gut zu sein und doch zu leben

Zerriss mich wie ein Blitz in zwei Hälften" [7: 291].

"Розкол" починається з прологу, із зустрічі з богами, ще до появи Шуї Та. Саме тут Шен Те вдягає першу маску, маску Доброї людини. Отже, першу роль, роль Доброї людини, визначено і прийнято. Прийнято добровільно і радісно, тому що Шен Те завжди хотіла бути доброю, завжди хотіла жити за заповідями, вона готова забути, що крім цих бажань у неї є інші почуття, інші потреби. Саме тому перша маска, маска Доброї людини, виявляється такою щільною, її важко відокремити від справжньої Шен Те.

Вже у першому діалозі з богами все, що говорить справжня Шен Те – її розповідь про своє порочне життя, про свої сумніви, про страх перед запропонованою роллю, – ніби відсунуто, закрито словами про те, якою вона хотіла б себе бачити і якою б хотіли її бачити її мудрі співрозмовники. Справжня Шен Те відступає на задній план перед майбутньою:

" SHEN TE: Freilich würde ich glücklich sein, die Gebote halten zu können der Kindesliebe und der Wahrhaftigkeit. Nicht begehren meines nächsten Haus, wäre mir eine Freude, und einen Mann anhängen in Treue, wäre mir angenehm. Auch ich möchte aus keinem meinen Nutzen ziehen und den Hilflosen nicht berauben. Aber wie soll ich dies alles?" [7: 200].

Проте боги не дають відповіді на питання справжньої Шен Те. Шен Те говорить, що вона не добра, а боги розчулюються через сумніви доброї людини. Шен Те схвильована, вона не знає, як прожити, а боги радять їй залишатися доброю... Вони ведуть начебто частковий діалог: співрозмовники враховують, реагують лише на окремі висловлювання, адже місія богів розуміється людиною зовсім не так, як розуміють її самі боги. Боги хочуть, щоб візит до Сичуані допоміг їм зберегти існуючий стан речей і за допомогою покірних добрих людей утвердити себе. Воднонос Ван чекає допомоги від богів і хоче, щоб їхній візит допоміг добрим людям змінити і покращити своє життя. Сповнене гострою, хоча і не відразу усвідомленою самими персонажами, конфліктністю

співвідношення божественного і людського, людини під маскою і людини справжньої, людини, яка говорить "за роллю" і людини, яка виражає саму себе, і складає зав'язку п'єси.

Б. Брехт будує сюжет п'єси як серію експериментів: зіштовхує природні людські почуття з законами суспільства і наочно демонструє їхню несумісність. Разом з тим така природа конфлікту виступає начебто поштовхом своєрідних процесів мовленнєвого роз'єднання та синтезування, з яких народжуються форми, сповнені великою змістовною значущістю, здатні впливати певною мірою на семантику твору, тобто виконувати конкретні текстотвірні функції. Такі функції стосуються не тільки змістовної площини тексту драми, а і його структури взагалі. Мова йде про віршовані тексти і сонги, в яких поєднані якості як ліричного, так і драматичного тексту, котрі, хоча і знаходяться у деякому протистоянні за мовленнєво-жанровою приналежністю, та все ж таки співіснують і взаємодіють у ньому водночас, утворюючи нову форму художнього мовлення у драмі [8: 266].

У "Добрій людині із Сичуані" віршовані тексти і сонги по-різному введені у драму. Віршовані звернення до публіки містять елементи, які взаємодіють із текстовим цілим драми таким чином, що доповнюють, продовжують та коментують його. Ця форма є особливо характерною для першого акту драми, де мова Шен Те ще не ускладнена елементами мови її двійника. У другому акті вперше з'являється злий Шуї Та, тобто Шен Те вдягає другу маску. На відміну від маски Доброї людини, яку вона прийняла добровільно, яка відповідала її власним прагненням, роль Шуї Та, з одного боку, нав'язана їй силою невблаганних обставин, а з іншого – прийнята з холодною безстрасністю як роль, що вимагає майстерного виконання. На відміну від сцен з участю Доброї людини та її складного "змішаного" мовлення, у сценах із Шуї Та йде напружений драматичний діалог. Кожна репліка викликає реакцію-відповідь, реалізується у вчинок, дію. Між усіма персонажами настає повне

взаєморозуміння: всі вони через ту чи іншу причину зацікавлені у крамниці Шен Те, у її грошах.

Проте весь конфлікт, вся суть дії, всі її перипетії – у спробах бути самою собою, скинути маски і знайти людську цілісність. За монологами Доброї людини, злого Шуї Та та інших персонажів звучить і набуває різноманітних форм мовлення справжньої Шен Те. У таких специфічних, "своїх" формах мовлення Шен Те вперше виступає у третьому акті – кульмінаційній сцені зустрічі Шен Те з Суном, колишнім пілотом, а тепер зневіреним безробітним, який збирається повіситися у міському парку:

"SUN: Warum willst du mich eigentlich vom Ast schneiden, Schwester?"

SHEN TE: Ich bin erschrocken. Sicher wollten Sie es nur tun: weil der Abend so trüb ist. Zum Publikum:

In unserem Lande

Dürfte es trübe Abende nicht geben

Auch hohe Brücken über die Flüsse

Selbst die Stund zwischen Nacht und

Morgen

Und die ganze Winterzeit dazu, das ist gefährlich.

Denn angesichts des Elends

Genügt ein Weniges

Und die Menschen werfen

Das unerträgliche Leben fort" [7: 223].

Відповідь Шен Те на поставлене Суном питання можна лише умовно назвати відповіддю. Вона переводить розмову в іншу площину, абстрагується від конкретної ситуації і завершується віршованим зверненням до публіки. Проте ця ніби цілком перенесена з першого акту мовна структура є принципово іншою, тому що не "добра сестра", яка вийняла із зашморгу нещасного, а вперше в житті закохана Шен Те говорить і діє тут. Не жалість до бідною людини, а захоплення відважним пілотом, бажання проникнути, зрозуміти поезію його професії виражає її мова. Звідси – мовленнєві форми, які протистоять обом маскам:

"SUN: Weißt du, was ein Flieger ist?"

SHEN TE: Ja, in einem Teehaushabe ich Flieger gesehen.

SUN: *Nein, du hast keine gesehen. Vielleicht ein paar windige Dummköpfe mit Lederhelmen, Burschen ohne Gehör für Motore und ohne Gefühl für eine Maschine... Ich aber bin ein Flieger. Und doch bin ich der größte Dummkopf, denn ich habe alle Bücher über die Fliegerei gelesen auf der Schule in Peking. Aber eine Seite eines Buchs habe ich nicht gelesen und auf dieser Seite stand, dass keine Flieger mehr gebraucht werden. Und so bin ich ein Flieger ohne Flugzeug geworden, ein Postflieger ohne Post. Aber was das bedeutet, das kannst du nicht verstehen.*

SHEN TE: *Ich glaube, ich verstehe es doch.*

SUN: *Nein, ich sage dir ja, du kannst es nicht verstehen, also kannst du es nicht verstehen.*

SHEN TE (halb lachend, halb weinend): *Als Kinder hatten wir einen Kranich mit einem lahmen Flügel. Er war freundlich zu uns und trug uns keinen Spaß nach uns stolzierte hinter uns drein, schreiend, dass wir nicht zu schnell für ihn liefen. Aber im Herbst und im Frühjahr, wenn die großen Schwärme über das Dorf zogen, wurde er sehr unruhig, und ich verstand ihn gut" [7: 222].*

Останні слова Шен Те начебто також далекі від діалогу, не менше ніж віршовані сентенції. Проте у розповіді про журавля немає Доброї людини, а є справжня Шен Те. В цій розповіді невіддільно злилися думки та емоції, глибина і безпосередність, особисті переживання і узагальнення, спогади, зверненість у минуле та гострота сприйняття теперішнього, розповідь і діалог. Такі мовленнєві форми, що характеризуються синкретичним комплексом лексичних, синтаксичних та аналітичних особливостей, зустрічаються у цій сцені не один раз:

"SHEN TE (eifrig): *Es gibt noch freundliche Menschen, trotz des großen Elends. Als ich klein war, fiel ich einmal mit einer Last Reisig hin. Ein alter Mann hob mich auf und gab mir sogar einen Käschen. Daran habe ich mich oft erinnert. Besonders die wenig zu essen haben, geben gern ab. Wahrscheinlich zeigen die Menschen einfach gern, was sie können, und womit könnten sie es besser zeigen, als indem sie freundlich*

sind? Bosheit ist bloß eine Art Ungeschicklichkeit" [7: 224].

Ми бачимо знову спогади, розповідь не можна відокремити від почуттів і думок, народжених моментом. Мова йде про доброту, але це не абстрактна доброта Доброї людини, а підтверджені особистим досвідом переконання: доброта – це здатність робити щось корисне, потрібне. Минуле і теперішнє злиті нерозривною Почуття до однієї людини змушують по-новому бачити інших. Взагалі спогади, відштовхування від минулого – обов'язковий елемент монологів справжньої Шен Те.

Отже, Б. Брехт виводить цілий ряд епізодів, фрагментів, велику кількість осіб різного соціального стану, віку, різного морального потенціалу, висвітлюючи кожен лише на певний момент. Лінія дії переривається введенням нових персонажів, контрастних за своєю естетичною домінантою епізодів. При цьому кожен епізод є відносно самостійною п'єсою у мініатюрі, але їх швидка зміна не дає глядачам забути, що перед ними спеціально створена конструкція, яка дозволяє з найбільшою ясністю осмислити те у житті, що часто не помічається за другорядним. Другорядне тут відкинуто. І стики між епізодами стають не менш важливими ніж самі епізоди: вони створюють відчуття епічної незавершеності, розгорнутості людських історій і всього зображеного життя взагалі за межами сцени [9: 78]. Фрагментарна, епізодична композиція робить драму вільною, динамічною, дозволяє змішувати плани, ракурси, працювати на контрастах, відтворювати доступні епосу складність та різноманітність дійсності, що надзвичайно швидко змінюється. Лексичні компоненти постають в прагматично та естетично ефективному комбінуванні нейтральної лексики із засобами символізації і концептуалізації, створюючи панорамний і, водночас, глибинний, часово колоритний і притчовий опис. Заплановані паузи на стиках епізодів, руйнуючи ілюзію життя, передбачають можливість повернення назад, виділення окремих елементів, їх порівняння.

Література

1. Брандес М.П. Стилистика текста. – М.: Прогресс-Традиция; ИНФРА-М, 2004. – 416 с.
2. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. – М.: Просвещение, 1988. – 192 с.
3. Науменко А.М. Філологічний аналіз тексту (основи лінгвопоетики). – Вінниця: Нова книга, 2005. – 416 с.
4. Затонский Д.В. Зеркала искусств. Статьи о современной зарубежной литературе. – М.: Сов. писатель, 1975. – 343 с.
5. Євченко О.В. Драма-антиутопія як одна із жанрових форм епічної драми // Вісник ЖДУ імені Івана Франка. – Житомир: Вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 2009. – Випуск 44. – С. 199-203.
6. Брехт Б. Три епічні драми. Укладач О.С. Чирков. – Житомир: Полісся, 2010. – 296 с.
7. Brecht B. Stücke 2. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005. – 780 S.
8. Возненко Н.В. Лінгвопоетика сонгів Б.Брехта // Південний архів. Філологічні науки: Збірник наукових праць. – Херсон: Вид-во ХДПУ. – 2002. – Випуск XVI. – С. 265-268.
9. Головчинер В.Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. – Томск: Изд-во ТГУ, 2007. – 320 с.

Драматична поема та епічна драма: спроба літературно-психологічного аналізу

Тименко Т. Г.
(Житомир)

*Тисячі талантів повідомляють про те,
що собою являє епоха, і лише геній
пророчо народжує те, чого їй так бракує.*

Гейбель

Коли заходить мова про такі новоутворення в сучасній літературі, як епічна драма та драматична поема, виникає багато питань, що стосуються не тільки їх жанрової природи, але й причин і обставин, за яких поява подібного мистецького явища стала можливою.

Професор, літературознавець Цветон Тодоров, даючи визначення категорії жанру як соціоісторичній єдності, зазначає, що „жанрові трансформації слід розглядати, враховуючи соціальні зміни” [1: 26]. Цієї ж думки дотримується і Н. Х. Копистянська, яка твердить, „що виникнення нових жанрових утворень залежить від того, які відбулися зміни в часопросторовому мисленні” [1: 9].

Так як жанр драматичної поеми формується в літературі в кінці XVIII – на початку XIX ст., а епічна драма з’являється в першій половині XX ст., саме ці історичні періоди і будуть нас цікавити. За своїми історико-соціальними характеристиками вони подібні, тотожні: це буремні часи революцій, війн, загибель

імперій, поява нових держав, сенсаційні відкриття в науці, пошук нових шляхів у мистецтві, тобто, так звані, переломні моменти в історії суспільства, які, у свою чергу, вимагали, потребували осмислення, аналізу, оцінки.

Видатний український психолог Володимир Андрійович Роменець вважає, що „історія людства – це насамперед історія його душевно-духовного життя” [2: 7].

Тому ми і спробуємо проаналізувати появу нових явищ в духовному житті суспільства, використовуючи останні відкриття науки про душу людини, психології, що стосуються того періоду, який нас цікавить – XIX – XX ст.

Антропоцентризм притаманний і мистецтву, і психології. У мистецтві цього періоду він представлений діаметрально протилежними позиціями: то проявляючись як новий тип свідомості та ідеології, що базується на концептуальному розриві між ідеалом та дійсністю; то повертаючись до

пізнавально-аналітичного начала й набуваючи аксіологічного звучання. В психології виникає подібна ситуація: з одного боку, з'являються твердження, що душі займають в умосягненній цілісності світу різні точки загального її устрою „кожному взагалі відомий тільки сегмент або відтинок, і той під кутом особливої проєкції. „Ось, чому в цілому всі ми бачимо один і той самий світ, але кожен бачить його інакше – у своєму зрізі" (Г. Р. Лотце) [3: 596]; з іншого, що „душа людської особистості на 99 % виявляється продуктом історії та суспільності" (М. М. Ланге) [4: 188]. Можна додати результатом онтопсихологічного впливу конкретного хронотопу, в якому не останню роль відіграє все те ж мистецтво.

Отже, і мистецтво, і психологія намагаються розкрити таємницю мікрокосмосу людської душі, особистісного „єдо", використовуючи свої специфічні методи і прийоми.

Нас зацікавило вчення видатного українського психолога Володимира Андрійовича Роменця про вчинок як „загальний феномен людської культури" [2: 53]. За допомогою цього вчення ми і спробуємо пояснити деякі жанрові особливості драматичної поеми та епічної драми. Отже, вчинок – це спосіб автентичного людині буття. У своєму повноцінному вираженні вчинок завжди є водночас і акцією духовного розвитку індивіда, і творенням моральних цінностей. М. М. Бахтін, на праці якого посилається В. А. Роменець, визначає такі важливі ознаки вчинку, як індивідуальність, одиничність, незамінність. Вчинок є справжньою творчістю нових форм психічного. Розкрити механізм вчинку – це те саме, що розкрити творчий механізм психічного розвитку. У сукупності своїх визначень вчинок є логічним осередком суб'єкта психічної активності, а також структурним утворенням, компонентами якого виступають ситуація, мотивація, дія і післядія, а сутність вчинкової активності полягає в тому, щоб, визначившись у ситуації життєдіяльності, зваживши на наявні зовнішні та внутрішні пріоритети та

залежності, конфліктні чи навіть колізійні стосунки з оточенням і самим собою, індивід з'ясував те, що йому конче необхідно для автентичного буття. Далі на нього чекає етап „боротьби мотивів", який він мусить пройти, обравши найбільш значуще, визначившись у головній меті та відкинувши все другорядне. Наступний етап вчинкової активності передбачає здійснення того, що планувалося, досягнення поставленої цілі. І на останньому етапі людина має дати оцінку вчиненому нею, а також виробити нові настанови для майбутніх вчинків. Історія життя людства, за В. А. Роменцем, розгортається згідно з сутнісними ознаками і відповідно до структурної логіки становлення, розгортання і здійснення вчинку. Вона така ж неповторна, незворотня й одинична, як історія окремої людини. Це – рух учинкової активності від найперших примітивних до вищих – досконалих і достеменних її рівнів.

Так, у Первісному суспільстві, Стародавньому світі й у Середні віки людина приєднується до світу як опори буття, тому її психічна активність визначається залежністю від ситуації. В епоху Відродження і Новий час визначальним фактором функціонування і розвитку психіки виступає мотиваційна складова вчинку. Людина стає самодостатньою відносно світу. В XIX і XX ст. людина створює світ відповідно до своїх цілей. В якості пояснювального принципу в психології цього періоду використовується знак дії. Після того, як принцип дії вичерпує свої пояснювальні можливості, на зміну йому приходять принципи післядії.

Дія і післядія (рефлексія) визначаються професором В. А. Роменцем як тлумачні принципи психології XIX і XX ст. Післядія відкриває дослідникам нову царину людського духу. Людина переживає те, що сама здійснила. Для післядії характерні інтенсивний анамнез, „справжній драматизм... моральних відносин... людина розмірковує над буттям, особливо над тим, у що вона як активна істота внесла свою пристрасть...

психологія післядії частково охоплюється ідеєю катарсису..." [5: 62 – 63]. Культурно-історична функція післядії полягає в завершальному акценті, у формуванні психічних феноменів і в розкритті дійсного багатства людських духовних сил. Художнім втіленням психологічного принципу післядії в мистецтві літератури, на нашу думку, і є жанр драматичної поеми як одна з форм індивідуальної свідомості.

Звернемося, наприклад, до таких творів, як: „Натан Мудрий” Г. Лессінга, „Манфред” та „Каїн” Д. Байрона, „Маленькі трагедії” О. С. Пушкіна, „Пер Гюнт” Г. Ібсена. Історія написання кожного з цих творів пов’язана з біографією їх авторів. Перед кожним з них в період роботи над твором стояла проблема осмислення явищ не тільки суспільного, але й особистого життя, проблема розв’язання серйозного морального конфлікту. Г. Лессінг в „Натані Мудрому” відстоює ідеї філософії просвітницького гуманізму, Д. Байрон після сімейного конфлікту, що переріс в травлю з боку консервативних кіл англійського суспільства, вимушений відправитися в добровільне вигнання. Як наслідок, з’являються поеми „Манфред” і „Каїн”. О. С. Пушкін після поразки декабристського повстання перебуває під суворим наглядом поліції і в четвертій із „Маленьких трагедій” „Бенкет під час чуми” знаходить опору у твердженні про велич людини, яка за будь-яких обставин залишається людиною.

Якщо проаналізувати тексти вищезгаданих творів, можна дійти висновку, що в основі драматичної поеми – дія, яку глядачі, як правило, не мають можливості спостерігати; вона відбувається не внаслідок конфлікту, що виникає в свідомості героя під впливом подій, що давно вже відбулися, постали, як факт. Зовнішній конфлікт відсутній. На зміну діалогу має прийти монолог. Побутова конкретика також відсутня. Дія переноситься зі сфери вчинків у сферу думки. Домінантою стає розповідь.

Герої драматичної поеми здебільшого не цікавлять своїх творців як

окремі індивідууми. Це герої-рупори світоглядних ідей автора. Дуже часто це образи-символи, які не потребують пояснень: в їх імені або соціальній функції криється прихована характеристика. Наприклад, в містерії Д. Байрона „Каїн” імена Каїна, Авеля, Люцифера або в творі Г. Лессінга „Натан Мудрий” – поняття лицар-храмовник або мусульманський султан. Герої драматичної поеми, на думку І. Г. Неупокоевої, є загально-поетичним вираженням самих важливих тенденцій духовного світогляду епохи [6: 22]. Отже, жанр драматичної поеми з’являється в творчості багатьох, інколи дуже далеких в часі і просторі письменників внаслідок певних об’єктивних причин, коли від мистецтва очікують пояснень і повчальності, прозорості сюжету, а замість захоплюючої інтриги – динамічного обговорення. М. Гловінський справедливо бачить у жанрі не тільки специфічне явище культури, але й документ певної суспільної свідомості, який з’являється на зламі епох [1: 47].

Прикладом подібної жанрової реструктуризації, що виникає в найбільш напружені моменти історії соціуму, можна вважати і епічну драму німецького письменника Б. Брехта, яка відрізняється від інших творів того часу явно просвітницьким характером і завжди спрямована на пробудження інтелекту реципієнта. Громадянська і мистецька позиція Б. Брехта співпадає з думкою українського психолога В. А. Роменця, за логікою якого „у ХХ ст. людство у своєму психо-соціальному розвитку мало ввійти у фазу післядії-рефлексії та оцінювання досягнутого, аби, здійснивши зворотній зв’язок зі своєю історією і відтворивши в пам’яті смислові мотиви свого існування, розпочати новий рух у майбутнє” [4: 29 – 30]. Подібні ідеї знайшли художнє втілення в творах Б. Брехта „Матінка Кураж та її діти”, „Кавказьке крейдове коло”, „Життя Галілея” і інші.

Професор Н. Х. Копистянська в своїй книзі „Жанр, жанрова система у просторі літературознавства” виокремлює неординарне явище в процесі взаємодії літературних родів – появу нових жанрів

на лінії переходу драми в епос, епосу – в драму, а саме: драматичну поему та епічну драму, у яких, як з'ясувалося, є багато спільних рис.

Перш за все, це епічний, розповідальний характер творів, а також їх філософська спрямованість, відсутність суто побутових проблем, і як наслідок – байдужість Б. Брехта до декорацій, костюмів, будь-якого сценічного оформлення, а Лессінга, Байрона, як авторів драматичних поем, – до авторських ремарок. Третьою ознакою, за якою епічну драму Б. Брехта і драматичну поему як жанр можна вважати одним родовим утворенням, є інтертекстуальний характер цих творів.

Загальновідомим є той факт, що німецький драматург Б. Брехт не ставив собі за мету писати абсолютно оригінальні твори. Навпаки, в основу його драм покладені або знайомі широкому загалу історичні факти („Життя Галілея"), або літературні твори інших письменників („Матінка Кураж та її діти"), або легенди й притчі („Кавказьке крейдиане коло").

На освіченість, обізнаність реципієнта поклалися і творці драматичної поеми: Байрон звертається до легенди про Каїна, Пушкін в „Маленьких трагедіях" – до історії Моцарта і Сальєрі,

або до жахливої загибелі Дон Жуана, Ібсен в „Пері Гюнті" – до народної легенди.

Цікаво, що російський поет О. С. Пушкін у своїй трагікомедії „Скупий рицар" сам створює ілюзію інтертекстуальності, коли в підзаголовку до твору скеровує читача до неіснуючого, ненаписаного В. Ченстоном тексту. Таким чином, інтертекстуальність стає осмисленою й набирає ознак „притчевості", досліджуючи певний архетип поведінки, що містить у собі безкінечний смисл і виходить за межі будь-якої ситуації" [4: 51].

Крім того, в епічних драмах Б. Брехта і в деяких драматичних поемах, наприклад, в „Пері Гюнті" Г. Ібсена, присутній „ефект очуження". Але якщо в творах німецького драматурга „ефект очуження" є складовою естетики епічного театру, то в драматичних поемах наявність його не обов'язкова.

Отже, завершуючи спробу літературно-психологічного аналізу жанрової природи драматичної поеми та епічної драми, а також обставин їх появи в історії літератури, можна зробити висновок, що мистецтво як форма художньої свідомості людства – це, за висловом М. В. Гоголя, „кафедра, з якої багато чого можна сказати світу" [7: 827].

Література

1. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. Паіс, Львів, 2005.
2. Роменець В. А. Історія психології. Стародавній світ. Середні віки. Відродження. Либідь. – К., 2005. – 914 с.
3. Лотце Г. Микросмос. – М., 1866 – 1867. – Т. 1 – 3, Т. 3.
4. Роменець В. А. Історія психології XIX – поч. XX ст. Либідь. – К., 2007. – 828 с.
5. Роменець В. А. Історія психології XVIII століття. Епоха Просвітництва. Либідь. – К., 2006. – 996 с.
6. Неупокоева И. Г. Революционно-романтическая поэма I пол. XIX в. Опыт типологии жанра. – М., Наука, 1971.
7. Большая книга афоризмов. – М. ЕКСМО, 2004. – 1055 с.

"Малий органон" Б. Брехта у світлі цілісно-системного підходу

Удалов В. Л.
(Луцьк)

У численній літературі, присвяченій Б.Брехту, нерідко згадується "Малий органон", або, за повною назвою, "Малий органон для театру" (1948). Пишуть про окремі його риси, ідеї, про те, що серед інших теоретичних праць Брехта "Малий органон" відзначений як основна праця, "в якій викладено його міркування щодо театру *"епохи науки"*. Але є й суперечливі, сумнівні думки – типу: "у самій назві зафіксована *полемічна* направленість *проти* "аристотелівської драми" [3: 270; 2: 469]. Наскільки цей висновок якісний? Адже ознаку "*проти*" зазвичай сприймають як *відкидання* традицій. Чи не є точнішою думка про логічний розвиток Брехтом розуміння драматургії як метавиду мистецтва, "яке поєднує в художньому цілому можливості драматичної поезії та театру" [18: 107]?

Подібних нез'ясованостей, сумнівностей, суперечностей у сучасній науці багато і не лише щодо Брехта. Аби знати причину їх появи і про те, чому вони є і як тут чинити, потрібні, звісно, *метод і критерій оцінки*, краще найвищі. Однак, і тут виникають питання, які вимагають з'ясування на рівні нашого часу. Справа в тім, що усі ми живемо – приблизно з 80-х рр. ХХ ст. – у "*перехідному періоді*" розвитку науки. Це об'єктивний перехід від звичного, *частково-системного* рівня, багато у чому *суб'єктивованого*, механістичного, поверхового (йому вжедесь 400 років) до вищого, *цілісно-системного* рівня, *об'єктивного*, органічного, суто природного, з увагою насамперед до *суттєвих* властивостей, фактів, явищ, питань, проблем і до методології дослідження. Про цей перехід свідчить не лише численна критика попередніх наукових досягнень, але й *процес свідомого використання всезагальних принципів Об'єктивного Методу* отримання знань з Вищим

Критерієм їх оцінки – знань, нарешті, *суто природних* [детальніше: 11; 12].

Тому й є необхідність глянути, зокрема, на цей твір Брехта крізь призму вищого, *цілісно-системного* підходу з його відповідним Методом. Аби побачити якість міркувань про "Малий органон", його іманентні, об'єктивні властивості і осягнути перспективи його вивчення. Це тим більш корисно, що Брехт опікувався, за його словами, "*епохою науки*" і "*сферою розуму*", а Фейхтвангер ще у 1928 р. писав про нього: "Серед німців середнього покоління він, без сумніву, той, у кому є найбільше ознак геніальності" [16: 645-646].

Насамперед нагадаємо, не забуваючи "Малий органон", історію розвитку *цілісно-системного* підходу з його ведучими принципами пізнання абиякого об'єкта – у порівнянні з протилежним, *суб'єктивістським* напрямом в науці та мистецтві.

Звісно, сьогодні вже більше відомо про *відносно початкові* факти *суто об'єктивного* філософського напрямку. Ці факти (як виняткові явища) сягають, виявляється, сивої давнини – III-го тисячоліття до н.е. (5 тисячоліть тому!), з опорою і на більш давню традицію (протилежності: Ра-Сонце – ар-земля; тощо). Детальні факти збереглися у ряді текстів зі Стародавніх Китаю, Індії, Вавілону, Шумерії, Єгипту. Це відомості про *природний* поділ "Єдиного" (Монади, Цілого) "*на два*" (це поділ бінарний, або, інакше, дуадний) і, далі, "*на чотири*" (поділ квадріадний) [17: 60-61, 73; 4: 42]. Тобто це увага до "монадно-бінарно-квадріадного мислення". Серед завітів "Великих Учителів" того давнього часу (Хуанді та інших "синів неба", "друзів Доброти й Добродійності") [див.: Ю.Г.Мизун. Пришельцы из созвездия Регул // Его же. Внеземные цивилизации. –

М., 1993. – с. 15-28], пригадуючи риси їх життя, народи Азії передавали як основні такі – завіт "Все для усього завжди і всюди" (про Єдність Дійсності) і *чотири закони*: *Закон Вміщення* (усі в Єдиному, Єдине в кожному), *Закон Безстрашності* (від знання сміливість, страх від незнання, від невідомості), *Закон Близькості* (турбота кожного про всіх, усіх про кожного) і *Закон Блага* (прагни до Світла, Позитиву, Добра)" [11: 159]. Про необхідність триматися й інших всезагальних законів і принципів, зокрема принципу *домінанти*, насамперед *Цілого* над Частиною, Об'єкта над Суб'єктом вказують стародавні легенди та притчі [11; 12].

Сприйняття *всезагальних* законів і принципів – справа непроста, потребує *розумового* напруження, значно *узагальненого* мислення. Пізніше об'єктивні всезагальні закономірності досліджували окремі мислителі Стародавньої Греції. Дещо є у Фалеса, Анаксимандра, Анаксімена. Цілісно-системні зв'язки багатьох принципів, законів, категорій, понять досліджував Арістотель (4 ст. до н.е.), чий досягнення досі недооцінені й не розповсюджені.

Що ж до антиподу, тобто, навпаки, *суб'єктивістського* і тому штучного, поверхового, часткового мислення й пізнання, джерелом яких є *почуття* з його обмеженням "грубою матерією", недооцінкою *розуму*, захопленням "*тріадним*" і "*гетерогенним*" (різномірним) підходами, – то все це, за свідченням ще Арістотеля, набагато простіше. Саме через це такий підхід значно швидше розповсюдився в народі, науках Сходу й Заходу не без впливу соціального розшарування свідомості й життя. У часи Римської імперії, Середньовіччя також під тиском соціально-кланових кіл було переважно захоплення "свавіллям суб'єкта". Ще пізніше, з часів Відродження і знову з опорою на *суб'єктивні почуття*, на емпіризм, механіцизм з багатьма *частковостями* працювали Френсіс Бекон, Гоббс, Локк, Кант, Фіхте (XVI – поч. XIX ст.), яких у подальшому розвивав,

догматизуючи тріади, Гегель та його послідовники-гегельянці (XIX ст.).

І нарешті: історія вже показала, куди завів суб'єктивістський, *чуттєвістю* обмежений шлях мислення, пізнання, поведінки і практичної діяльності. Перша половина XX-го ст. позначилася посиленою увагою до ідей та поетики "мистецтва для мистецтва", проти чого виступав Брехт. А кінець XX-го і початок XXI-го ст. надто (як головним) захопилися деконструктивізмом, еkleктизмом, колажем, алогізмом, холізмом, номадологізмом, хаосмосизмом, абсурдизмом, порнографізмом, шоу-бізом, містичними "ідеями" ризоми, "тіла без органів", "книги без змісту й логіки", фіктивності мовної свідомості, "ідеями" фантомності, "смерті суб'єкта", "смерті автора", "смерті літератури, культури, філософії, слова, особистості" [5: 253-260; 9: 640-649; 6: 164-166; 11: 253-259, 554].

Саме з цих позицій "Малий органон" Брехта марно аналізувати й оцінювати: немає ніякого сенсу. Оптимістичний Брехт аж ніяк не вписується сюди, а самий цей напрям продовжує на наших очах активно танути, бо це "*замкнута система*", а такі системи, як відомо, нежиттєздатні, оскільки *неприродні*.

Інша справа – "старий як світ", суто природний і тому чітко перспективний напрям *цілісно-системного*, ступеневого, *монадно-бінарно-квадріадного* підходу і принципів об'єктивного пізнання й мислення суб'єкта. У чому його сила? Ця сила в єднанні з онтологічними принципами *вічної* Природи. В розумінні того, що "*чуттєве* пізнання (відчуття, сприйняття, уявлення) відображає лише *зовнішню* сторону речей, має справу із світом явищ, в той час як *раціональне* пізнання (усвідомлення, поняття, судження, умовисновки) проникає в *суть* речей, охоплює *внутрішні необхідні зв'язки* об'єктів" [8: 7]. Однак, це з останніх відомостей, а раніше...

У свій час *цілісно-системний* шлях слідом за Арістотелем (він писав про *розумове* пізнання як "єдність діалізісу=аналізу=роз'єднання і синтезу=з'єднання розділених елементів")

успішно торували – не *вигадували*, але адекватно Природі Дійсності поступово *усвідомлювали* дійсні мислителі-класики у різних галузях науки й мистецтва різних часів і народів. Серед них (зокрема) – Лукрецій (99-55 до н.е.), Сенека (4 до н.е. – 65 н.е.), Аль-Кінді, Омар Хайям, Коперник, Дж.Бруно, Галілей, Спіноза, Сірано де Бержерак, Сакович і Галятовський, далі Ломоносов, Вольтер, Дідро, Сковорода, Гердер, Сен-Симон, Гете, Пушкін, Лермонтов, Герцен, Фейєрбах, Шевченко, Достоевський, Салтиков-Шедрин, Золя, Флобер, Чехов, Менделєєв, Маркс, Енгельс, Ленін, Вернадський, Берталанфі, О.Білецький, Іван Єфремов, подальші науковці, методологи, письменники XX-XXI-го століття.

У наш "перехідний час" вже й широкий науковий світ повільно, крок за кроком свідомо чи інтуїтивно засвоює й розвиває ці здобутки усіх минулих часів. І важливо знати, як саме у цей перелік, цей рівень мислення й пізнання вписується Бертольд Брехт, який *творчо* вивчав сучасну йому філософію, методологію та їх історію?

Коли є сумнів щодо правомірної участі письменників (прозаїків, поетів) у цьому об'єктивному багатовіковому процесі, то нагадаємо слова Чехова: "Чуття художника стоїть іногда мозгов ученого, то и другое имеет одни цели, одну природу. Есть и способность художника опережать людей науки". До речі, це Пушкін писав: "Слаб и робок человек, Слеп умом, и все тревожит". Автором думки "Смело верь тому, что вечно, Безначально, бесконечно" є Лермонтов, а в цих словах – один з аспектів *найвищого критерію* будь-якої оцінки. Вислів *теж всезагального й вічного* характеру "Визначай смак не за шкаралупою, а за ядром" належить Сковороді. У свою чергу вислів "Ті ж закони керують каменем на дорозі і мозком людини" належить Е.Золя. І таке інше.

Ці висновки чітко *гармонують* – гармонія *теж* аспект вищого критерію – *гармонують* між собою та з іншими *всезагальними* висновками *вчених*. Зокрема

з такими: "Наші біди й обмеження в нас самих", "Розмірковуємо над *частинками* життя, а над *цілим* – ніхто не замислюється... Справжні *блага* походять від *розуму*, вони *цілісні* й неперехідні. Усі інші блага - уявні", "Варто триматися шляху, який вказує Природа" (Сенека). Багато й інших. Усе це свідчення дії всезагального принципу *гармонії усього з усім* – а це головний із *цілісно-системних* компонентів *найвищого критерію* будь-якої оцінки.

Отже, є на що спиратися у "перехідний період" нашим сучасним науковцям на шляху ходи до вищого, природного, *цілісно-системного* рівня історичного розвитку.

Чи відповідає таким *принципам* "Малий органон" Брехта? Не лише відповідає, але й багато з них цілком свідомо названі в тексті [1]. Та й весь теоретичний твір цей свідчить, що мислення Брехта є власне *цілісно-системним* і йде як *бінарним шляхом* ("від цілого до частин", від "узагальнень до конкретики", від "спільного до окремого"), так і *квадріадним* – скажімо, "від всезагального до загального, особливого й одиничного". Або ж у зворотньому порядку. Крім того, загальна композиція і стиль цього твору підпорядковані розумінню, що обрана тема є великою, об'ємною, що заради швидкого опанування вона вимагає стислого викладу, майже конспективного. А для швидкого й свідомого сприйняття змісту обрано форму єдності *двох* основних частин: по-перше, *узагальненого* підходу (який містить вступ і накреслює смислові перспективи) і, по-друге, 65-ти *вкрай мініатюрних* параграфів (далі – п.), які *конкретизують* сказане на початку. Параграфи – немов кроки безмежного розвитку дії: кожен з них має відносно самостійне значення, а при потребі їх кількість можна множити. Іншими словами, у *квадріаді* (аспектів *змісту* твору) "матеріал-теми-проблеми-ідеї" Брехт свідомо замінив перелік *двох* останніх ланок на можливо протилежний – з "проблеми-ідеї" на "*ідеї-проблеми*". Це заради посилення дієвої потенції: спочатку

дати висновок (ідею) як мету, а потім певними конкретними кроками розв'язання локальних проблем збуджувати й посилювати у читача (як і глядача) потребу єдино необхідної ходи до вже відомого "світла в кінці тунелю" (до визначеної мети). Тобто композиція цього теоретичного твору нагадує композицію п'єс його "епічної драматургії".

Що ж до нашої власної конкретики, то у тексті його твору видно і глибокі теоретичні знання, і чітке практичне використання самих номінацій (термінів) багатьох всезагальних, цілісно-системних принципів (далі вони позначені курсивом).

У першому реченні згадано про "теорію, засновану на досить певному методі ряду театральних вистав, які дійсно існували протягом кількох десятиліть". У другому – про "окремі" попередні зауваження щодо цього і про те, що далі буде детальніша розмова. Потім у тексті одразу кидається в очі його бінарне мислення *протилежностями* майже в кожному рядку: "розширяв і обмежував", "відбираючи і удосконалюючи", "або тим ... або тим", "наші тенденції ... загально визнана тенденціозність", "хибне відображення ... наукова точність відображення", "розкривався і утверджувався", "краса логіки... культ прекрасного" і "зневага до вчення... нехтування корисністю", "картини дійсних або вигаданих подій", "високі й низькі форми задоволення" і т.п. Чи варто нагадувати, що таке мислення не просто системне (так його сприймають як сукупне, комплексне, частково-системне), але у вищій формі – як *цілісно-системне* мислення ("ціле" Брехт усвідомлює як системну єдність протилежностей, крайніх і опосередкованих). А вислів "Однак дійсно мають місце слабкі (прості) і сильні (складні) види задоволення, яке надає театр" цікавий тим, що показує розуміння Брехтом не лише переваги, домінанти "дійсності" (реальності) над "примарністю, ілюзорністю" (ірреальністю) і домінанти об'єкта над суб'єктом, цілого над частиною. Це речення відкриває також і використання Брехтом принципу бінарного поділу

об'єкта, що дає дійсно існуючу субординаційну триаду: "задоволення – два його види" (монада з двома формами) – на відміну від звичних ще й досі ілюзорних, часткових координаційних триад (типу "одиничне-особливе-загальне"; тобто без "всезагального").

Далі у тексті знову видно чіткий взаємозв'язок (це єдність співвідношення і взаємодії) цілісно-системних принципів з їх термінами: "можливість", "необхідність", "єдність", "міра", "ступінь", "система", "структура", "взаємодія", "співвідношення", "гармонія" тощо, а також "протиріччя" (це поняття, як і "суперечність", Брехт справедливо відрізняє від поняття "протилежність", що у нас не завжди буває). Усе це знову вказує на його глибоке знання тонкощів *цілісно-системного* Методу пізнання об'єкта. Тому Брехту дійсно і можна, і варто довіряти – адже його підходи, бачення проблем, процес їх вирішення й висновки є вірними, адекватними процесам життя, природним основам його розвитку.

У "Малому органоні" є й узагальнені судження, важливі для нашого "перехідного періоду". Ось деякі з них: "Нові наукові методи мислення й світосприймання все ще не проникли у широкі маси" (п.17); на цьому шляху "задачі науки і мистецтва співпадають" (п.20), спільно допомагаючи "змінити світ протиріч на світ гармонії" (п.28). Цій великій справі Брехт присвятив і "Малий органон", і "ефект очуження", "епічний театр", "епічну драматургію". Вони новими засобами формують і розвивають інтелект, "залучають і пробуджують думки і почуття, необхідні для зміни існуючих історичних умов" (п.35) на природному шляху до "світу гармонії". Здається, гармонію життя бажав би кожний.

Нарешті, усе сказане вище вже пояснює, чому його "епічна драматургія" зовсім не спрямована проти "аристотелівської драми" і театру. Для Брехта це було принциповим, він сам писав, що "вказує не на абсолютне протистояння двох форм театру, а

переважно на зміщення акцентів". У підкреслених словах – дія природного принципу можливих доміант у межах єдиного цілого. Тут не полеміка, а врахування природних можливостей, органічних модифікацій одного й того ж об'єкта – театру чи драматургії. Недаремно далі Брехт додає: "У рамках кожної з цих форм театру можна віддати перевагу чуттєво-сугестивному чи суто раціональному" [цит.: 8: 37-38]. Це саме стосується і різних форм драматургії.

Наведемо подальше пояснення механізму такої переваги за допомогою об'єктивної картини бінарно-квадріадного поділу категорії "драматургія". По-перше, як ми раніше писали [13; 14], драматургія не є родом (всупереч давній традиції сприйняття!), це інше: мовленнєвий вид літератури, поряд з літературою оповідною. Тому драматургія, як і оповідь, об'єктивно буває – за квадріадним зв'язком і за родами – і суто ліричною, і суто епічною (і це розумів Брехт). По-друге, у квадріаді – це два крайні види драматургії, які природно мають свої два опосередкування (між ними) – епізовану і ліризовану драматургію. Отже, в межах єднання, відштовхуючись від суто ліричної і ліризованої (аристотелівської) драматургії і театру, творили в літературі Чехов і Брехт (яких спочатку не розуміли). Чехов

писав і в листах пояснював свої епізовані п'єси (з незвичною навіть досі "підводною течією"). У свою чергу Брехт створював суто епічну драматургію, розробляв її також незвичну поетику, головною рисою якої є "ефект очуження", а паралельно розробляв і втілював у життя незвичну поетику суто епічного театру [детально: 3; 2; 18; 6; 13; 14; 15].

Таким чином, представлено цілий ряд доказів, що усі творчі дії Бертольда Брехта – мислителя, драматурга, теоретика і діяча театру – були і природними, закономірними, і злободенними для його часу. Інша справа, що наукою усі ці тонкощі усвідомлюються відповідно лише в останні десятиліття, у "перехідний період" до цілісно-системного світобачення, адекватного йому дослідження життєвих і наукових питань і проблем.

Подальше цілісно-системне усвідомлення змісту, ідей, поетики творів Брехта, історії та теорії квадріадної за типологією світової драматургії, в цілому літератури й театру – справа майбутнього. Як і подальше осмислення, засвоєння, розвиток, практичне використання всезагальної методології об'єктивного, суто природного, цілісно-системного дослідження.

Література

1. Брехт Бертольт. Малый органон // Б.Брехт. О театре. – Пер. В.Неделина и Л.Яковенко. М.: Изд-во иностранной литературы, 1960.
2. История немецкой литературы. – М.: Высшая школа, 1975. – 526 с.
3. Кендлер Клаус. Драма и классовая борьба. – Пер. с нем. – М.: Прогресс, 1974. – 351 с.
4. Краткий очерк истории философии. – М.: Мысль, 1981. – 485 с.
5. Козлик І.В. Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства. – Івано-Франківськ: Поліскан, Гостинець, 2007. – 591 с.
6. Літературознавча енциклопедія: : У 2 т. / Автор-укладач Ю.І.Ковалів. – Т. 2. – К.: Академія, 2007. – 624 с.
7. Мольчак Я., Удалов В., Зубович В. Глобальні катастрофи: Вчора, Сьогодні, Завтра. – Вид. 2, перероб. і доп. – К.-Луцьк: ВАД, 1998. – 388 с. – С. 125-150.
8. Панов В.Г. Чувственное, рациональное, опыт. – М.: Наука, 1976.
9. Поль де Ман. Опірність теорії // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – 2 вид., доп. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.
10. Рерих Е.И. Криптограммы Востока // Подъем. – 1989. - № 8. – С. 155-163.
11. Удалов В., Зубович В. Цілісно-системний метод пізнання, дослідження і практичної діяльності. – Кн.1. – Луцьк: Верес, 1996. – 138 с.
12. Удалов В., Полежаєва Т. Принципи частково- та цілісно-системних досліджень. – К.-Луцьк: ВАД, 2011. – 32 с.
13. Удалов В.Л. Проблема родового поділу літератури: від Платона й Арістотеля до Гегеля. – Наукові записки АН ВІШ України. – Вип.2. – К.: Хрещатик, 1999. – С.26-33.

14. Удалов В.Л., Полежаєва Т.В. Родовий поділ та драматургія в літературознавстві / Науковий посібник. – К.-Луцьк: ВАД, 2011. – 36 с.
15. Удалов В.Л. "Вишневый сад" А.П.Чехова и наше время. – Луцк: ВНУ им. Леси Украинки, 2009. – 148 с.
16. Фейхтвангер Лион. Собр. соч: В 12 т. – Т. 12. – М.: Худож. литература, 1968. – 767 с.
17. Философская энциклопедия: В 5 т.– Т.2.– М.: СЭ, 1962.– 575 с.
18. Чирков О.С. Драматургія – мистецтво драми? // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – 2006. - № 30. – С. 104-109.

„Lehrstück" – "Lern-Spiel" брехтівська модель навчального театру.

Федоренко Л. О.
(Житомир)

Шість невеликих драматичних творів, написаних Б. Брехтом в період з 1929 по 1935 роки і окреслених поняттям "Lehrstück" ("Переліт через океан", "Баденська навчальна драма про згоду", "Той, що каже так, і той, що каже ні", "Захід", "Виняток і правило", "Горації і Куріації"¹), ще й досі хвилюють літературознавчі уми, провокуючи суперечки в науково-мистецьких колах. Каменем спотикання й предметом дискусій дослідників Брехта стали суперечливі моменти створення "Lehrstück" як жанру *sui generis*, а також його дефініції та співвідношення з драмами епічного, неарістотелівського, театру.

Після другої світової війни і аж до 1960-х років "Lehrstücke" знаходилися цілковито в тіні епохальних драматичних творів Брехта періоду еміграції. Під "Lehrstück" розумілася політична тезисна п'єса, художньо й драматургічно невибаглива, дидактично зарозуміла форма політично-повчального театру, яка, починаючи з середини 1930-х років,

остаточно застаріла і вийшла з загального й літературного вжитку. Таким чином, "Lehrstücke" вважалися концептуально віджитим продуктом короткої перехідної фази в драматичній спадщині Брехта, які не заслуговували на особливий інтерес літературознавців.

Таке розуміння "Lehrstück" рішуче спростував на початку 1970-х років німецький дослідник Райнер Штайнвег. За його переконанням, ці невеличкі п'єси являють собою найдосконалішу та найперспективнішу форму брехтівського театру [1: 103]. Реконструювавши теорію "Lehrstück" за короткими примітками Брехта 1929-1956 років² та провівши ряд практичних експериментів з театральної педагогіки, Штайнвег визначає концепцію "Lehrstück" як "теорію політично-естетичного виховання", модель якої, услід за самим Брехтом, дослідник називає "театром майбутнього"³ [2; 3: 265].

Розмірковуючи над значенням та місцем "Lehrstücke" у брехтівській драматичній спадщині, О.С. Чирков

¹ Крім названих п'єс до "Lehrstück"-комплексу відносяться так звані "Lehrstück"-фрагменти – драматичні твори Брехта, оформлені за естетичними принципами "Lehrstück", які лишилися незавершеними – "Загибель егоїста Йоганна Фатцера", "Асоціальний мерзотник Ваал", "З нічого не буде нічого", "Життя Конфуція", "Бюшінг", "Життя Ейнштейна", "Хлібна крамниця".

² Відомо про близько 90 висловлювань Брехта про "Lehrstück" та 25 його співпрацівників.

³ Аналогічну думку зафіксував свого часу і французький поет Анрі Гільбо (1885-1938) у своїй роботі "Театр майбутнього" (Берлінер тагеблат, 8 квітня 1929 р.): "Театр має повчати, не вдаючись до наставницько-моралістичної манери школи. Притча (Parabel) – те, що Берт Брехт називає "Lehrstück", – є, без сумніву, одним з різновидів театру майбутнього [4: 96].

визначає їх як авторську модель політичного театру [5: 185], "лабораторію епічної драми" [6: 54], а також як один із шаблів у драматургічних пошуках Брехта на шляху до діалектичного театру [5: 187]. При чому політичний, епічний і діалектичний театри науковець розглядає як "своєрідну художню єдність, ім'я якій – театр Бертольта Брехта в його трьох конкретно часових художніх втіленнях та іпостасях" [5: 187].

Метою цієї розвідки є виявлення основних концептуальних положень, на яких базується "Lehrstück" як авторський жанр Б. Брехта. *Актуальність* дослідження зумовлена відсутністю у сучасному літературознавстві системних наукових праць, присвячених аналізу брехтівської концепції "Lehrstück" у її теоретико-практичному комплексі.

"Lehrstück" як навчально-театральна практика, що виникла в політично-культурному середовищі кінця Веймарської республіки, стала об'єктом дискредитування і гострої критики з усіх боків. Насамперед сама назва "Lehrstück" призвела до різного роду непорозумінь у смислі "п'єси з повчанням", політично-злободенної п'єси, мистецтва агітбригад, тобто цілковитої індоктринації і повної несумісності з мистецтвом. Сам Брехт не раз задавався питанням, "чи не є формулювання "Lehrstück" вкрай невдалим, так само, як і формальне наголошування повчального і сама манера представлення цих п'єс були великою помилкою" [7: 93]. І коли у 1935 році драматург переклав назву "Lehrstück" англійською мовою, він несподівано збагнув, що англійський еквівалент *learning-play* якнайповніше розкриває суть поняття п'єси, виражаючи в своїй назві *навчання* (learning, Lernen) на противагу *повчанню* (Lehren) і *грі* (play) на відміну від *п'єси* (Stück). Таким чином Брехт приходить до думки, що формулювання *Lern-Spiel* (навчальна гра) як зворотний переклад англійського *learning-play* точніше й виразніше відображає його власну авторську інтенцію [8: 200-201].

Що має на увазі Брехт? "Виховний вплив "Lehrstück" реалізується через *гру*, а

не через її споглядання. Принциповим для "Lehrstück" є те, що вона не потребує глядача, хоча, звісно, він може бути залученим у постановку. "Lehrstück" передбачає, що на актора, який *програє* певні ситуації за сценарієм, промовляє певний текст тощо, здійснюється цілеспрямований *навчально-виховний* вплив, що формує його суспільну свідомість. *Відтворення* високоякісних зразків відіграє тут важливу роль. Так само, як і критика, що виникає під час аналізу даних зразків. Йдеться насамперед не про відтворення суспільно позитивних і взірцево моральних позицій і жестів – *програвання* відверто асоціальних зразків поведінки має теж безсумнівне *навчальне* значення. Естетичні правила і канони сценічного представлення героїв, які діють для *Schaustück* (театральної п'єси), не мають жодного значення для "Lehrstück". Своєрідні та індивідуальні характери персонажів у "Lehrstück" не розглядаються, тому що саме самотність і неординарність є перешкодою для *навчальної* ролі "Lehrstück" (курсив мій – Л. Ф.)" [7: 91].

Те, що автор ставить в центр твору аж ніяк не досконалого героя, а іноді і навпаки цілковито аморального персонажа (Ваал, Фатцер), є одним із першорядних принципів моделі "Lehrstück" – *навчання за "зразками"*, а саме *хибними* або навіть *асоціальними "зразками"*, коли показ неправильних позицій спонукає учасників до їх критичного аналізу та моделювання оптимальної лінії поведінки за заданих у п'єсі умов.

Ця думка лежить в основі теоретичної праці Брехта "Теорія навчально-виховних установ" ("Theorie der Pädagogien", 1929/1930), в якій наголошується, що конкретно навчальною метою театру має стати "виправлення асоціальних потягів" людини "на користь суспільству". При цьому про цінність того чи іншого речення, жесту чи позиції в п'єсі свідчить не їхня художність чи естетичне оформлення, а "користь суспільству". За переконанням Брехта, нові часи потребують якісно новий формат

індивідуальності – людини активної, мислячої, яка б була одночасно політиком і філософом. Такого індивідуума має виховати театр – театр прийдешній, який би, втілюючи актуальні економічно-політичні й соціальні тенденції, перетворився на свого роду "навчально-виховну установу" [7: 89-90]. Навчальним методом цього "навчального" театру є відтворення зразків, моделей поведінки (як правило, асоціальних) з подальшою корекцією їх шляхом глибинного аналізу і (само)усвідомлення.

Таким чином, "Lehrstück", як правило, демонструє хибну "модель", яка потребує корекції. Іншими словами, "Lehrstück" – це свого роду авторська провокація, що спонукає учасників до дослідження, аналізу, процесу-гри, дискусії. Ініціатор цього експерименту, Бертольт Брехт, моделює цілу низку питань та неузгодженостей, які вимагають аналізу, доповнення, внесення власного досвіду і цілковитої зміни вихідного матеріалу.

Цікавим з цього приводу видається також теоретичний коментар Б. Брехта під назвою "Велика і Мала педагогіка" (1930):

"Велика педагогіка цілковито змінює функцію виконавців на сцені. Вона відмінняє систему "актор-глядач", визнаючи тепер, насамперед, виконавця гри, який водночас є "учнем". За принципом "Інтереси держави є інтересами окремого" кожен проганий і усвідомлений на сцені жест має визначати поведінку учасника в житті. Імітуюча гра стає одним із основних прийомів Великої педагогіки. На противагу їй, Мала педагогіка лише служить справі демократизації театрального мистецтва в перехідний період першої революції. Ця двоколіїність мистецтва має право на життя. Актори повинні, по можливості, складатися з аматорів, а ролі бути такими, щоб їх міг виконати непрофесійний актор (аматор має залишатися аматором). Професійні ж актори разом з усім театральним апаратом мають на меті послабити буржуазну ідеологію в буржуазному театрі і активізувати публіку. П'єси та форма їх сценічного втілення повинні сприяти

перетворенню глядачів на державних мужів. Тому театр має апелювати не до глядацьких емоцій (хоча емоції їм не забороняються), а до їх раціо. *Актори повинні очужувати на сцені фігури та дії, так, щоб звернути на них увагу глядача*¹. Завдання ж глядача – прийняти на свій розсуд певну позицію, не ототожнюючись разом з тим з дійством [9: 115].

Хоча в коментарі жодного разу не вживається термін "Lehrstück", спільні типологічні ознаки дозволяють ідентифікувати брехтівське формулювання "Велика педагогіка" з жанром "Lehrstück".

Коментар фіксує думку автора про чітке роз'єднання "Великої" та "Малої" педагогік:

Велика педагогіка	Мала педагогіка
↓	↓
"Lehrstück"	Schaustück
	(театральна вистава)

Якщо "Велика" педагогіка є "Lehrstück", то "Мала" є традиційною виставою (Schaustück), яка, втім, теж має певні завдання перед суспільством: демократизація театру, перетворення його на інструмент політичного просвітництва, активізація публіки тощо. Та справді поноваторськи звучать ідеї нової моделі театру, що ліквідує роз'єднання глядача і актора. Театр "Великої педагогіки" не лише прагне зміни рецептивної позиції публіки, але й відстоює її право на активну участь в спектаклі, роблячи "імітуючу гру" (тобто, гру за зразками) провідним принципом "театру майбутнього". У тексті представлена також авторська техніка, яку в середині 1930-х років Брехт назве *ефектом очуження*.

Така "імітуюча гра" відводиться аматорам, а не професійним акторам: "... тим, для кого вони ("Lehrstücke") призначені...: робітничим хорам, гурткам самодіяльності, шкільним хорам і оркестрам, тобто тим, хто ні живе з мистецтва, ні оплачує мистецтво, а тільки бажає робити мистецтво" [7: 97]. Брехт наголошує: "Lehrstücke" не є комерційним

¹ У рукописі Брехта це речення виразно підкреслено червоним олівцем.

проектом, вони переслідують зовсім іншу мету – *навчання* [3: 238].

Більш за те, Брехт свідомо нехтує цінністю цих п'єс з точки зору художності, розглядаючи їх як виключно *засіб навчання*. Так у "Поясненнях до "Перельоту Ліндберґів"¹ (1930) драматург зауважує, що ця п'єса не має іншої вартості (в тому числі художньої) окрім *навчальної* [10: 66] і позначається автором як "*предмет навчання*" і "*вправа*" [2: 25]. А у четвертій редакції "Переліт Ліндберґів" іменуються "*твором з тренувально-навчальною метою*": "...навчальна радіоп'єса для хлопчиків і дівчаток, не опис перельоту через Атлантику, а *педагогічний експеримент...*" (курсив мій – Л. Ф.) [2: 25].

Таким чином, текст, а також музика "Lehrstück" є засобом навчання, *зразками* певних дій, позицій і висловлювань. Характерно, що ці дії, позиції і висловлювання мають бути чіткими, певними, точними і виразними по формі і сутті. Неясним, заплутаним реплікам і драматичним колізіям, які вимагають від гри емоцій, темпераменту, а не здорового глузду, розважливого міркування, не має місця у "Lehrstück". Це саме стосується всього, що виконує при постановці декоративну функцію (сценічне оформлення, декорації, бутафорія тощо).

Основна вимога до *зразка* – можливість його відтворення будь-ким, усіма.

Об'єктом навчального впливу *Lern-Spiel* стає також глядач, якому пропонується замість чергової вечірньої розваги в театрі справжнє наукове дослідження соціально-психологічного характеру. Драматург неодноразово підкреслював *дослідницький характер* своїх п'єс, за яким "Lehrstücke" близькі радше до наукових експериментів, аніж до театральних вистав [10: 72, 109, 2: 174-176]. В теоретичному коментарі "З нічого не буде нічого і "Lehrstücke" (1930) Брехт зауважує: "Навчаючи треба навчатись. "Lehrstücke" – не лише притчі, що

засобами театру представляють афористичну ² мораль, – вони ще й досліджують. Тому не бажано, щоб розв'язок лежав на поверхні і був занадто ясним" [2: 22-23].

Так у "Баденській навчальній драмі про згоду" Брехт спонукає публіку і виконавців п'єси до "дослідження того, чи допомагає ближній ближньому" – майже науковий експеримент, мета якого скерувати погляд суспільства на його ж проблеми. Перше "дослідження" показує науково-технічний прогрес, що призвів до того, що люди йому підкорилися, але життя від цього не стало кращим: "Та хліб від цього не подешевшав". Друге розкриває, "як у наш час люди знущуються над людьми". Третє представляє клоунаду, у якій велетень пан Шміт, гадаючи, що йому допомагають, дає себе буквально розшматувати і тим самим знищити.

Четверо льотчиків, заповнені жагою прогресу та слави, що навіть забули мету польоту, зазнали аварії і чекають допомоги від натовпу. Чи має їм допомогти суспільство, якому вони не служили? Хор і натовп в речитативах і сонгах розмірковують над цим:

ПРОФЕСІЙНИЙ ХОР *звертається до натовпу:*

[...]

Але скажіть:

Повинні ми їм допомогти?

НАТОВП

Так.

ПРОФЕСІЙНИЙ ХОР *до натовпу:*

А вони вам допомогли?

НАТОВП

Ні.

КЕРІВНИК ПРОФЕСІЙНОГО ХОРУ

Багато з нас замислювався над тим,
Як земля обертається навколо сонця,
Як побудована людина, про закони

¹ "Lehrstück" "Переліт Ліндберґів" (1929) у 1949 р. була перейменована Брехтом на "Переліт через океан".

² Як вказує Гюнтер Хартунг, тут могло мати місце помилкове вживання одного слова іншомовного походження (афористичний) замість іншого, на думку дослідника, більш влучнішим означенням, наприклад, априорний, аподиктичний [4: 204].

Суспільства, властивості повітря
І про життя в океанських глибинах.
І вони
Здійснили великі відкриття.
ПРОФЕСІЙНИЙ ХОР *заперечуючи*:
Та хліб від цього не подешевшав.
Навпаки,
Куди не глянь – жебрацтво та й годі!
Вже давно
Людина не замислюється, що таке
людина.

Коли ви літали, хтось
Вам подібний плазував по землі
Не як людина! [11: 50, 51]

Результат "досліджень" – "у допомозі відмовлено". Цей вердикт "натовпу" (публіки) полягає не просто у рішенні, що раз "людина людині – вовк", то "натовп" теж не допомагатиме пілотам, а тому, що у даний час, за даних обставин допомога приведе до "зачарованого кола": пілоти знову опікуватимуться прогресом, власними амбіціями і забудуть про тих, хто їм подібний і "плазує по землі не як людина".

Отже, "Lehrstücke" є "предметом дослідження і вивчення", при чому реципієнт, як підкреслює драматург, може розуміти текст і проблему у ньому по-своєму. Автор не претендує на абсолютну істину, його місія – *організувати дослідження*: "Написавши текст, я не розраховую ставити в ньому крапку – це право надається іншим. Мені достатньо того, що я сам себе навчаю. Я лише керую дослідженням – робити ж висновки належить глядачеві" [2: 22].

Щодо мети і способу виконання "Баденської драми", то у коментарях до неї автор чітко формулює: "Lehrstück"¹, об'єднуючи в собі музичну, драматичну і політичну теорії, створена як мистецька вправа, що виконується колективно, для самопізнання творців і тих, хто бере участь у постановці, а не для розваги публіки [10: 32]".

Таким чином, п'єса розглядається драматургом як "мистецька колективна

вправа", "експеримент". Під "колективним" виконанням розумілася постановка п'єси разом з публікою, якій відводилася роль "натовпу" (тому, відповідно, у дійових особах до "Баденської драми" не зазначений персонаж "натовп". Для того, щоб допомогти публіці, в глядацькій залі мали б знаходитися спеціально підготовлені солісти. Передбачалася проекція лібрето для глядачів.

Брехт детально планує "Lehrstück"-дослідження: а) спочатку вивчаються коментарі та вказівки для учасників гри; б) дія відтворюється учасниками; в) певні фрагменти критикується усно і письмово; г) внаслідок глибинного аналізу відбувається зміна вихідного матеріалу (зміни теж фіксуються письмово). Особливо важкі місця автор радить вивчати напам'ять ще до їх осмислення. Крім того, коментарі теж підлягають зміні: "... У такий спосіб вказівки коментаря теж можна повсякчас змінювати. Вони переповнені хибними істинами! Якщо зараз вони певною мірою відповідають нашому часу й нашим чеснотам, то в інші часи вони виявляться цілком непридатними" [10: 73].

Для руйнування театральної ілюзії драматург вводить у сюжетну канву "Lehrstücke" "опонентів", які є одночасно глядачами, акторами, заспівувачами в хорах, а також "учнями", учасниками дискусій та власне дослідження – доведення достовірності тієї чи іншої тези. Ці опоненти з глядацької зали, слідкуючи за ходом подій та розмов персонажів дійства, час від часу переривають сценічну дію своїми запитаннями, висловлюють власні міркування щодо проблеми, залучають всю публіку до диспуту, тобто представляють своєрідний *ілюзіоруйнівний коментар* "Lehrstück".

Ілюзіоруйнівним фактором виступає також спосіб гри самих акторів: вони жодним чином не сприяють створенню і збереженню атмосфери реальності того, що відбувається на сцені, навпаки, кожним своїм кроком, кожною реплікою підкреслюють, що все дійство є лише

¹ "Lehrstück" – як назва твору, а не жанру – була початковою назвою "Баденської навчальної драми про згоду".

свідомим "програванням" умовно взятої дійсності:

"Три актора сходять на поміст.

АКТОР 1 Наша сцена зветься "Пастухи наймають Богдеркхана стерегти худобу".

АКТОР 2 У цій сцені один з нас буде грати роль персонажа "Ніщо".

Два актора сідають на стільці на певній відстані один від одного. Одягають кашкет з емблемою синдикату великої рогатої худоби міста Урги. Починають грати двох пастухів" [12: 146-147].

Самі актори змінюють декорації:

"Гравці виносять на поміст: два стільці, намет, дві палиці, горщик з хлібними окрайцями [12: 146]"; або: "Актори розбирають навал столів і стільців"¹ [12: 153].

Декорації є невибагливими та схематичними, що є характерним для "Lehrstück", і змінюються вони при піднятій завісі перед глядачами – жодних театральних ілюзій.

Сцени "Lehrstück" мають, як правило, заголовок – епічний елемент, що випереджує подію, яка має відбутися, розшифровує її, а отже, запобігає емоційному потрясінню глядача і виникненню катарсису, що базується на цікавості й подиві [13: 22].

На сцені заголовки, а також основні тези демонструвалися за допомогою *проекцій*. Будучи своєрідним підрядником лібрето, вони демонстрували підтекст твору, який становив основну "навчальну" наповнюваність драм Брехта. Проекції не є просто механічним допоміжним засобом, основна їхня роль – перешкоджати повному чуттєвому "проникненню" глядача, переривати його механічне прямування за ходом п'єси.

Завершальним етапом *Lern-Spiel*, згідно авторського задуму, є *зміна вихідного тексту та дискусія*. Б. Брехт часто в кінці п'єси або ж у коментарі до неї пропонує низку питань для вирішення і певну сукупність реплік для імовірного використання:

"ДИСКУСІЯ

проводиться

опонентами

Приблизні питання: Що показує ця тибетська історія про пастухів і хлібні окрайці? Як вона стосується нас?

Репліки: Нас цікавлять, насамперед, не пастухи, а їх життєва позиція. Йдеться про універсальність проблеми, її проєктивність. Ми віднайшли стару притчу, і вона нас зацікавила.

Критика: Сумний кінець. Дуже невтішно й безнадійно. Чому ви обрали саме це для гри?

Репліки: Питання в тім, чому все так невтішно закінчується. Чи так має бути? Запитання: як можна змінити фінал? Завдання: змінити розв'язку" (підкреслено мною – Л. Ф.) [12: 154].

Необхідність доповнення та корекції "Lehrstück" Брехт продемонстрував і своїми "шкільними операми" "Той, що каже так, і той, що каже ні" (1930/1931), що показують два варіанта вирішення однакових або подібних ситуацій.

Восени 1930 року початкова редакція п'єси "Той, що каже так" ставиться учнями Берлінської школи ім. Карла Маркса. Цілом за концепцією "Lehrstück" складений протокол відгуків школярів. Проблематика твору викликала гостру дискусію серед учасників постановки, оскільки частина дітей не погоджувалася із вирішенням конфлікту в п'єсі через загибель учасника колективу:

"Життя людини важливіше за дослідницьку експедицію...",

"Це ж справжнє вбивство...",

"Чому ж експедиція не повернулася додому, аби врятувати хворого учасника?"

"Чи вартий результат подорожі жертвової смерті хлопчика?" [14: 59-63].

В пресі з'являються статті, що критикують сліпу рабську покірність у драмі. Німецький публіцист Франк Варшауер у статті "Ні!" тому, хто каже "Так!" пише: "Ця драма виводить основну життєву мудрість: поводитися не розсудливо і людяно, а роби те, що слід. Будь слухняним, дитя моє! Слухайся традицій, не сумнівайся в них, навіть якщо вони здаються тобі божевільними... "Ті, хто кажуть "так" дуже нагадують "тих, хто

¹ Тут і далі приклади наведені з "Lehrstück"-фрагменту "З нічого не буде нічого" ("Aus Nichts wird Nichts", 1929-1930).

каже "так" під час війни" [14: 72]. Композитор Ганс Айслер виступає з гострою критикою на п'єсу, називаючи її "божевільною феодальною драмою" [10: 206].

Взявши до уваги відгуки про твір, Брехт пише другу версію п'єси "Той, що каже так" (1930). У цій редакції йдеться про похід за ліками проти епідемії, що розпочалася в місті (у початковому варіанті: дослідницька експедиція). Крім переробки "Того, що каже так" Брехт створює контрапунктну п'єсу — "Той, що каже ні" (1931). Це ідентична історія про наукову експедицію та виснаженого хлопчика, але у вирішальний момент на питання, чи згоден він з тим, що його залишать у горах, як того вимагає "звичай", герой відповідає "ні". Подальша дія набуває іншої розв'язки: вчитель збагнув, що рішення хлопчика слушне, хоча й не героїчне. Подорож переривається, і хворого хлопчика доставляють додому.

Основна навчальна ідея твору: у кожній новій ситуації мислити по-новому.

Таким чином, "Той, що каже, і той, що каже ні" є зразком "Lehrstück" як процесу-гри, що вимагає дослідження і виправлення початкової лінії поведінки. Головне для драматурга — формування нового способу мислення учасників і глядачів, і "Lehrstück" постає у цьому процесі як *тренувальна вправа*.

Для самого Брехта "Lehrstücke" мали виключне значення. У жовтні 1953 року драматург обговорює з композитором Гансом Айслером написання нової драми на зразок "Заходу" та "Матері" [3: 258]. У 1956 році відбулася розмова Брехта з угорським композитором Палом Абрахамом, в якій драматург чітко сформулював завдання "Заходу" і разом з тим всього комплексу "Lehrstück":

— Ця п'єса написана не для читання і не для споглядання.

— А для чого?

— Для виконання. Щоб грати для себе самого. Вона призначена не для читацької аудиторії, і не для публіки, а виключно для декількох юнаків, яким належить її програти. Вони повинні обмінюватися

ролями і виступати то на місці обвинуваченого, то позивача, то свідків, то судді. Все має закінчуватися загальною дискусією. Тільки за таких умов кожен з них отримає практичне знання діалектики. [...] Ваше запитання про "Захід" дуже доречне. Я навіть думаю, що варто написати передмову до цієї драми та інших, написаних у такому ж стилі. У передмові я пояснив би, що хотів сказати цими п'єсами і яке особливе призначення вони мають. Справа в тому, що в них не треба шукати тези чи антитези, аргументи "за" чи "проти", обвинувачення або захист, а виключно "тренувальні вправи" для свого роду "інтелектуальних атлетів" — *тренувальні вправи для навчання діалектиці*. [...]

— Іншими словами, Ви пропонуєте, так би мовити, тренувальну методичку, тип підготовчої гімнастики для спортсменів, які, виконуючи цей особливий комплекс вправ, розвивали б свою мускулатуру. А саме ті групи м'язів, що необхідні саме їм і саме для їхнього виду спорту? [...]

— Саме так [1: 131].

Незадовго до своєї смерті у розмові з німецьким театральним діячем Манфредом Веквертом Брехт зауважив, що саме за такими творами, як "Захід" він бачить майбутнє театру [3: 262-266].

Висновки. "Lehrstück" не є "повчальною" п'єсою і не містить "готового" знання. Вона — лише *засіб навчання*.

Методом пізнавального процесу "Lehrstück" є збудження асоціацій.

"Lehrstück" представляє можливість поєднати враження й рефлексію, чуттєве сприйняття й абстракцію, теорію і практику.

Мета "Lehrstück" є суто навчальною: політично-естетичне виховання, засвоєння принципів діалектики як якісно нового способу мислення. Тобто, "Lehrstücke" є *вправами з діалектичного мислення*. Ці п'єси — одна сторона, експериментальна лінія в практичному випробуванні цього способу мислення. Лінія, яку згодом Брехт продовжить своїм епічним театром.

"Lehrstück" не є театральною виставою. В своїй основній концепції це "навчальна гра" (*learning-play*) експериментально-дослідницького характеру з чітким методичним комплексом тренувальних вправ: а)

відтворення зразків, поданих у тексті (т. зв. *імітуюча гра*); б) внесення власного досвіду у гру; в) аналіз власного досвіду і відтворюваних зразків, дискусія-резюме; г) зміна тексту відповідно до здійсненого аналізу.

Література

1. Große und Kleine Pädagogik. Brechts Modell der Lehrstücke // Alternative 78'79. – Alternative Verlag: Berlin, 1971. – 14. Jahrgang. – 164 S.
2. Steinweg R. Das Lehrstück: Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung. – 2., verb. Aufl. – Stuttgart: Metzler, 1976. – 284 S.
3. Brecht B. Die Maßnahme. Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1972. – 602 S.
4. Hartung G. Der Dichter Bertolt Brecht. Zwölf Studien // Gesammelte Aufsätze und Vorträge in 5 Bd. – Leipziger Universitätsverlag, 2004. – Bd. 3. – 452 S.
5. Чирков О.С. Діалектичний театр – театр епічний? // Вісник. – Житомир, 2009. – № 44. – С. 183-188.
6. Чирков О.С. Бертольт Брехт. Життя і творчість. Класики зарубіжної літератури. – К.: Дніпро, 1981. – 159 с.
7. Brecht B. Schriften. B. 5. – Berlin u. Weimar, Aufbau-Verlag, 1973. – 584 S.
8. Vaßen F. Bertolt Brechts „learning-play”: Genesis und Geltung des Lehrstücks // The Brecht Yearbook, 20. – Madison, Wisconsin: Distributed by the University of Wisconsin, 1995. – S. 200-215.
9. Brecht B. Die Große und die Kleine Pädagogik // Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Jubiläumsausgabe zum 100. Geburtstag. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1997. – B. 4. – 797 S.
10. Steinweg R. Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1976. – 520 S.
11. Брехт Б. "Lehrstücke" ("навчальні" п'єси). / Укладач Федоренко Л.О. / За наук. ред. доктора філологічних наук, проф. Чиркова О.С. – Житомир: ПП "Рута", 2009. – 224 с.
12. Auf Anregung Bertolt Brechts: Lehrstücke mit Schülern, Arbeitern, Theaterleuten. Herausgegeben von Reiner Steinweg. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1978. – 328 S.
13. Чирков А.С. Эпическая драма: (Проблемы теории и поэтики). – К.: Изд.-во при КГУ изд.-го объединения "Вища школа", 1988. – 169 с.
14. Brecht Bertolt. Der Jasager und Der Neinsager. Vorlagen, Fassungen, Materialien. / Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Peter Szondi. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1966. – 112 S.

"Єзуїт поцейбіччя": образи Бертольта Брехта у щоденниках Макса Фріша

Чертенко О. П.
(Київ)

Історія взаємин Бертольта Брехта та Макса Фріша — двох знакових фігур, відповідно, до- та післявоєнної німецькомовної літератури — є однією з найзагадковіших лакун фрішезнавства. Її існування видається особливо парадоксальним на тлі інтенсивної роботи Фріша з теоретичними та художніми текстами Брехта (у випадкові з "Малим

органом" — навіть на етапі рукопису), на тлі особистого знайомства обох авторів та їхніх багаторічних контактів, початок яким поклала швейцарська пауза на шляху Брехта з Америки до Німеччини (1947-1948 рр.), нарешті, на тлі порівняно частих, подеколи досить багатослівних звернень Фріша до особистості та письменницького досвіду Брехта, що їхню

винятковість відтінює скупість характеристик, адресованих іншим колегам-конкурентам (а Брехта, попри щедро розставлені знаки поваги, Фріш, безперечно, сприймає як конкурента), — одне слово, на тлі всього того, що зазвичай спонукає скрупульозних німецьких дослідників до продукування грубесних монографій і навіть цілих серій видань. Обрис протиприродної *terra incognita*, що заступає аналіз впливів Брехта на тексти Фріша і — що в даному разі ще важливіше — образу Брехта в текстах Фріша, унаочнюються, коли стикаєшся із вкрай лаконічними — якщо не за обсягом тексту, то за обсягом думки — твердженнями про роль винахідника "епічного театру" у творчому визріванні швейцарського автора, в тому числі і як "батька у сфері форми" (без жодних уточнень) [1, 72]; із побіжними заувагами щодо конкретних аналогій та розбіжностей між їхніми художніми системами, насамперед у тому, що стосується "ефекту очуднення" [див.: 12, 18] та світоперетворчої інтенції [див.: 4, 154-155], а також із промовистими прогалинами, на які така багата переважна більшість відповідних фрішезнавчих праць, — однаково, чи йдеться про "батьківські фігури" [див.: 8, 108-158]¹, а чи про створені Фрішем два літературні щоденники (1946-1949 та 1966-1971 рр.)².

Окрім безперечної алергії західнонімецького та швейцарського літературознавства 60-80-х (а саме цими роками датовано основну частину фрішезнавчих студій) до брехтівського лівого ангажементу, вплив якої, втім, навряд чи можливо виміряти із більш-

менш задовільною точністю, такий жалюгідний стан справ, гадаю, значною мірою пов'язаний із некоректним прочитанням літературних портретів, що належать до найважливіших складових частин як "Щоденника 1946-1949", так і "Щоденника 1966-1971" і є найбільшими текстами Фріша про Брехта. Лихий жарт із дослідниками утяла передовсім позірنا простота — або, якщо завгодно, "передбачуваність", а отже, й "надмірність" — спостережень над Брехтом (у першому щоденнику) і спогадів про Брехта (у другому щоденнику), котрі з оманливою легкістю вкладаються у зручні опозиції: тяжіння молодшого колеги до очевидно розвиненішого за нього колеги старшого vs. "страх упливу" (П. де Ман); симпатія до брехтівського інтелектуалізму vs. неприйняття схованого за цим інтелектуалізмом марксистського світогляду; первинне зачарування брехтівською відкритістю до нового vs. подальше розчарування в догматизмі його діалектики і т.д. Із даною обставиною безпосередньо пов'язана й дивовижна схильність авторів, що пишуть про Фріша, розглядати щоденникові записи про Брехта як автентичні свідчення, котрі, по суті, вичерпують питання про специфіку та рівні взаємодії обох письменників (це вражає ще більше, якщо мати на оці традиційний перспективізм німецького літературознавства, що його відзначає, зокрема, Ганс Ульріх Гумбрехт [див.: 15, 52-53]).

Проблема, однак, полягає в тім, що Брехт із фрішівських щоденників є простим так само мало, як мало він є Брехтом реальним — усупереч дещо наївній тезі Рольфа Кізера, згідно з якою в діаристичних експериментах письменника містяться "зображення живих людей потойбіч усяких моделей мислення" [9, 154]. На користь фікційності образу творця "епічного театру" свідчать неодноразові висловлювання самого Фріша, котрі оприявнюють щонайменше інструменталізацію образу старшого колеги (так, вечори з Брехтом у "Щоденникові 1946-1949" показово названо "зустріччю з власними межами

¹ Каталогізуючи якнайрізноманітніші конфігурації Едіпового комплексу в творчості Фріша, Гезінг чомусь не докладає своїх викладок до фігури Брехта — в тому вигляді, в якому її представлено у щоденниках.

² Скажімо, Ганс Майер у своїй статті, присвяченій «Щоденникові 1966-1971», переказує чи, принаймні, згадує значну частину включених до книжки текстів, проте ані словом не прохоплюється про «Спогади про Брехта» — попри те, що вони є одним із найбільших завершених фрагментів щоденника [див.: 10]. Так само відбувається й у розвідці Петера Вапневські, що досліджує політичну — теж багато в чому замішану на полеміці з досвідом Брехта — складову щоденника [див.: 13]. А Ельзбет Пульфер у своїй досить обсяжній та інформативній статті про другий щоденник, у всіх деталях вивчаючи фрішівську «сміливість бути непевним», тим не менш, проходить повз надзвичайно цікавий із цього погляду матеріал «Спогадів...» й обмежується лише згадкою про відмову письменника від (інспірованих Брехтом) парабол [див.: 11, 45].

[курсив мій. — О.Ч.]" [5, 593-594]), щонайбільше — перетворення його на проєкційний екран авторського "я", змонтований із цеглинок літературних текстів: "Від нього я навчився тому, яким може бути великий театр сьогодні, — щоправда, не з теорій, котрі мають значення лише в контексті його творчості, а із самої його творчості. А втім, що значить "навчився"? Ми вчимося лишень тому, що можемо й самі" [3, 29-30]. На карколомну складність, багатогранність — і, знов-таки, *літературність* — указують і розсипані по щоденникових нотатках порівняння та культурні паралелі. У їхніх рамках Брехт постає то антиподом Гайне, який, на відміну від генія бідермаєру, примудряється "писати наш світ" [5, 540] без милиць іронії, то двійником Гюте, який, подібно до автора "Максим та рефлексій", саме завдяки своїй іронічній відкритості "щоразу знов стає справжнім" [5, 543]); то "єзуїтом поцейбіччя", чия боротьба за краще майбутнє перегукується з християнським "ученням про мету, що освячує засоби" [5, 595], то опозиційним щодо єзуїтського догматизму Галілео Галілеєм — "завше уважним, завше готовим до відкриттів" [6, 24].

Стаючи джерелом таких різноманих, суперечливих асоціацій, щоденниковий образ Брехта, однак, не лише виявляє безперечну внутрішню цілісність, але й, попри майже двадцятирічну дистанцію, що розділяє обидві його реактуалізації, зберігає незмінними свої найголовніші параметри — аж до дрібниць та окремих формулювань. І в першому, і у другому щоденникові Фріш підкреслює, що має справу з екзілянтом, котрий опинився "на чужині, де розмовляють його мовою" [6, 20], а отже, приречений існувати в координатах "тимчасового", "імпровізованого", "плинного" (*vorläufig*, [5, 597]; *provisorisch*, [6, 35]). (Останні проступають як у скупі опорядженому помешканні або на вокзалі, так і у зрежисованій ним постановці п'єси "Пан Пунтіла та його слуга Матті" у швейцарському Курі, що призначається для майбутнього — "для Берліна" [6, 27].) І в першому, і у другому щоденникові на всі

лади обіграється дивовижна закритість Брехта, його бажання відійти в тінь — під час читань або в ході репетиції, "сховати обличчя" [5, 599] під козирком картуза, а руки зайняти "неодмінною" сигарою або ж, якщо сигари немає, швидко запхати долоні, "неначе щось оголене" [6, 29], у кишені куртки. І там, і там Фріш намагається — і не може згадати жодного випадку, коли би Брехт "розповідав про свої переживання" [5, 597-598], узагалі щось розповідав, віддаючи на поталу іншим "сировину почуттів" ("[він] неохоче віддавав іншим сировину, а почуття — це теж сировина" [6, 23]). І там, і там відзначає його рідкісний дар слухати співбесідника, уміло ставити йому запитання, викриваючи тим самим "неусвідомлену політичну підоснову... смаку" [6, 28], а також його "сердечну" [5, 599], "граційну" [6, 33] ввічливість. І у "Щоденнику 1946-1949", і у "Щоденнику 1966-1971" неодноразово згадує про багатоіпостасність Брехта, що виламується з панцира "суто ідеологічного" [5, 543], панцира "терапії" [6, 26] — й перетворює його, Брехта, на кругія, який схожий водночас на гамаря й на селянина, проте відрізняється від першого своєю "зграбністю", а від другого — "жвавистю" [5, 599]; на істоту з головою римського кардинала й зовнішністю ремісника, викроєного за ескізом Каспара Неєра [6, 28], — чи то німця, чи то баварця, чи то громадянина світу [6, 21]. Усі ці інгредієнти, взяті разом, і у "Щоденнику 1946-1949", і у "Щоденнику 1966-1971" складаються в портрет людини, "чье життя дійсно виджерелюється з думки" [5, 595] — не так у форматі конкретної ідеології (про марксистські переконання Брехта Фріш говорить із неодмінною іронією, подекуди з нерозумінням і в будь-якому разі дистанційовано), як у сенсі *раціонального регулятиву*, що пронизує всі сфери буття. Цей регулятив, власне, й обертає "виправдання заднім числом", схильність до якого Фріш відкриває в тому числі й у самого себе, на перспективне "порядкування" (*Lenkung*) [5, 594], несвідомі реакції (зокрема й політичні) — на "сповнені життя жести" (*durchaus*

gelebte Geste[n]) [5, 596], а докучливу сентиментальність, що, на думку автора "Щоденника 1966-1971", колись була притаманна Брехтові, — на безжальну "пародію" [6, 33]. Стикаючись із такою життєвою моделлю, Фріш і в першому, і в другому випадкові — почасти з власної волі, на кшталт захопленого учня, почасти ж примусово, подібно до суперечника, придушеного логікою опонента, — бере на себе роль джерела "сировини" (фраза "я постачаю конкретику" фігурує в обох щоденниках [5, 595] [6, 32]), щоправда, не приватної, як у наведеній вище цитаті, а переважно фахової — архітектурної, театральної, літературної.

Перелічені характеристики, що назагал досить точно окреслюють профіль фрішівського Брехта, тим не менш, аж ніяк не вичерпують його семантики. Точніше було би говорити про них як про такий собі *basso ostinato*, що в обох щоденниках швейцарського автора інтегрується в радикально відмінні між собою стратегії інтерпретації. Так, у "Щоденнику 1946-1949" "тимчасовість" буття Брехта атрибутується як "захоплива", "надихаюча" (*anregend*) [5, 597] — насамперед тому, що вигнанництво, яке її породило, Фріш витлумачує як історично локальну прикрість, котра сформувала "пішоходця по нашому часу, людину на ім'я Брехт... поета без фіміаmu" [5, 599], — і тим самим стала для нього своєрідною перепусткою в геніальність чи, принаймні, ліцензією на адекватність культурному часові. У "Щоденникові 1966-1971" емігрантський статус, навпаки, поширюється й на східнонімецьку теперішність, а також на потенційне "об'єднано-германське" майбуття письменника ("Об'єднання означатиме нову еміграцію" [6, 38], — каже Брехт у одній із розмов); пов'язана ж із цим статусом невикоріненість, сліди якої Фріш спостерігає, поміж іншим, в інтер'єрі державної вілли у Вайсензес, й поготів набуває зловісного звучання. У першому щоденникові Брехтове бажання сховатися від сторонніх поглядів постає чи то дивацтвом утікача, "який полишив за собою безліч вокзалів" [5, 599], чи то

ознакою абсолютної відсутності в нього марнославства; у другому ж до цих трактовок додається момент трагічної відірваності мислителя від осмислюваного ним світу, що кульмінує в його незрозумілому зникненні з поля зору друзів і колег 17 червня 1953 року, коли уряд новоствореної НДР за допомогою радянських танків придушив бунт робітників. Автор першого щоденника виправдовує анулювання виміру приватності тим, що "тверезо розглядаючи" питання свого або чужого ремесла, Брехт "неминуче виходить до найсуттєвішого" [5, 598]. Автор другого щоденника вбачає в цій особливості Брехтового стилю спілкування присмак "менторства" (*etwas Instanzhaftes*) та приреченість на трагічну самотність, що допускає прояви почуттів лише в літературі, "під контролем мистця" [6, 33], а понад тим — небезпеку шизофренічного відокремлення особистості від винайденої нею "терапії" ("...Це не він, це — його терапія" [6, 26]). Творець першого щоденника вихваляє "надособистісну скромність" Брехта-слухача, котрий "учиться на прикладі кожного, хто трапляється на його шляху" [5, 600]. Творець другого обмежує колишній захват конкретними прикладами, які свідчать про те, що наділений відмінним слухом ментор далеко не завше чує співбесідника, надто ж коли той, як свого часу Фріш із його розповіддю про конгрес письменників у Польщі, повідомляє дещо, що суперечить відшліфованому *credo*: кажучи словами знакового для Фріша есея Горького про Толстого, слухач Брехт "бере лиш те, що не порушує гармонію його колекції" [14, 364]. Автор "Щоденника 1946-1949" інтерпретує багатопостасність старшого колеги як знак відкритості світові й водночас майстерного уникання нав'язуваних цим світом ролей — а відтак подає її як надмір якостей ("надто соромливий для космополіта, надто досвідчений для вченого, надто добре обізнаний, аби не боятися" [5, 599], і т.д.). Автор "Щоденника 1966-1971" сприймає її радше як знак герметичної ізоляції від світу, квінтесенцією якої стає для нього

вимога Брехта поховати його в сталевій труні, — а відтак формулює невлівимість особистості старшого колеги або в термінах дефіциту та негачії ("рот майже без губ", "не виголений; не клошар: не Війон"; "здавалася, наче його зачіска виникла внаслідок боротьби з вошами або ж є слідом заподіяного йому глуму"; "його хода: без плечей"; "його голова здавалася крихітною" [6, 28] і т.д.), або ж через допустовість — як у випадкові з підсумковою цитатою з есея Горького про Толстого ("Попри одноманітність своєї проповіді — безмежно різноманітна ця казкова людина [курсив мій. — О.Ч.]" [6, 38; тж.: 14, 363]). Відповідно, якщо у фрагменті "Про лірику" (1947) з першого щоденника Брехт, який не випадково порівнюється тут саме з Гьоте, постає втіленням "балансу між мисленням і спостереженням", ба більше — "обопільного запліднення" [5, 543] першого та другого — і саме тому спонукає письменника-новачка до добровільного (хоча й не без елементів інтелектуального примусу) поклоніння, то у "Спогадах про Брехта" (1966) авторитетний учитель виявляється шульмейстером з "обличчям в'язня" [6, 28], котрий *надійно* оберігає мислення від спостереження, а отже, нав'язує учневі (звісно, не без дешици добровільної згоди останнього) *безнадійно* зашкарублі догми, які, навіть коли вони є привабливими для вихованця (як то, приміром, відбувається з брехтівськими проектами "швейцарських драм"), збуджують у того самий лише острах [6, 26]. (Звідси — й двічі повторене в тексті спогадів дієслово "unterrichten", котре має ключове значення для розуміння відмінності між повоєнним Брехтом і Брехтом середини 1960-х років. Вперше Брехт разом із Геленою Вайгель "інструктують" Фріша, який щойно повернувся з Польщі, про те, що відбувалося — мало відбуватися! — на конгресі письменників: "Проінструктований щодо того, що насправді сталося в Польщі, я сів на велосипед" [6, 33]. Удруге інструктором стає буфет "Берлінер Ансамбль", який начебто нав'язливо підказує авторові

щоденника думку про переваги соціалістичного ладу [6, 34].) Сприйняття того, що колись було світоперетворчим раціональним регулятивом, як рафінованої, а проте цілком афірмативної раціональної відмовки, своєю чергою, редукує "життя з прицілом на спроектований світ" [5, 595] до манери поведінки, котра пророчо віщує майбутнє виникнення Берлінського муру та світу, розтятого на "тут" і "там" [6, 35]; сповнені глибоким смислом реакції — до "механічно-стереотипної" [6, 33] жестикуляції; рятівну пародію на сентиментальність — до пародії на пародію, що в одному з епізодів матеріалізується в мотиві перевдягання (при цьому кепка й тужурка Брехта здаються Фрішеві "позиченими в широкоплечого Пауля Дессау" [6, 22] — другого Брехта, котрий де в чому видається автентичнішим за справжнього).

Окреслена відмінність у підходах — *відмінність між ентузіазмом і розчаруванням або, принаймні, присутнім сумнівом* — визначає й місце нотаток про Брехта в загальній структурі обох щоденників. У "Щоденникові 1946-1949" 4 фрагменти ("Про лірику", "Брехт", "Про письменництво", "Летціграбен") розтягнуто на три роки (1947-1949), внаслідок чого образ творця "епічного театру" перетворюється на своєрідного супутника Фріша, на співбесідника, який постійно провокує до роздумів і дарує неоціненні інспірації. У "Щоденнику 1966-1971" текст аналогічного обсягу один, і розташовано його майже на самому початку книги. Розправившись у ньому із брехтівською парадигмою, Фріш більше ніколи до неї не повернеться — ані у самому щоденнику, ані за його межами...

Тут саме час ще раз звернутися до вже згадуваної вище паралелі між фрішівським Брехтом та Галілеєм, яка, певна річ, відсилає читача не лише до образу реального вченого доби бароко (як то впливає з букви другого щоденника), а ще й до образу протагоніста знаменитої п'єси "Життя Галілея" (сама по собі досить прозора, ця грань порівняння виводиться на перший план у опублікованій

посмертно нотатці "Брехт помер", 1956 [див.: 7, 197]). Подібно до реального Брехта, який завдяки не таким уже й значним композиційним перестановкам та ревізіям тексту тричі віртуозно переакцентує в цілому незмінний образ свого автобіографічного героя, таким чином не тільки прилаштовуючи його до мінливої історичної ситуації, а й — що в даному контексті ще важливіше — використовуючи його як дзеркало власних духовних і світоглядних зламів, — подібно до нього, Фріш за допомогою двох полярних редакцій Брехтового портрета маркує два надзвичайно важливі поворотні пункти своєї творчої та екзистенційної історії. У початковій точці цього умовного відрізка перед нами — вже не дуже молодий прозаїк, котрий, проте, і досі перебуває на шляху до такої-сякої творчої майстерності, а відтак у порізаних щоденникових записах несміливо намагає тверезішу, *більш раціоналістичну* альтернативу неоромантичній екзальтації, що була характерною для його ранньої рози; новоспечений драматург, який під сильним впливом того-таки Брехта катапультиє своїх героїв у віддалені або — іще частіше — фантастичні топоси, однак при цьому, як правило, так і не виводить їх із координат самодостатньої приватності та індивідуалістичної гри¹; архітектор, що цінує у своїй новій професії її нерозривний зв'язок із матеріальним, чуттєво-конкретним, проте марно намагається бодай якось поєднати її зі своїм літературним — і драматургічним — покликанням; приватна особа, котра веде одночасно мистецький (література), творчо-практичний (архітектура) та суто бюргерський (шлюб із Труді фон Маєнбург) триб життя й переживає цю

розтроеність як тяжкий хрест; одне слово — людина на роздоріжжі зрілості, що шукає *проект* для свого розбитого на частковості існування. Начерком такого проекту, власне, і стає моментальний знімок Брехта — людини почуттів, котра витруїла якнайменші прояви сентиментальності; діалектика, що ані на хвилину не забуває про соціум і тим самим легітимує свою творчість; драматурга, який підпорядковує емпірику жорсткій концепції; Протея, чие життя постає нескінченною зміною масок; особистості, яка планомірно вибудовує власну біографію. У кінцевому пункті ми, навпаки, маємо справу з людиною, яка повнокровно втілила колись-то накреслену життєву модель² — і на власному прикладі переконалася в її незадовільності, ба більше — не менш повнокровно зафіксувала цю незадовільність у літературних текстах: крах раціонально облаштованого життя, що втратило контакт із дійсністю, — у "Штіллері" та — ще відчутніше — у "Номо faber"³; утрату надій на перетворення суспільства — у "повчальній п'єсі без повчання" "Бідерман і палі" та в "Андоррі"; неможливість реформувати власне життя й дискредитацію багатоіпостасності — в романі "Нехай мене звать Гантенбайн". З урахуванням даної обставини друге — й останнє — звернення автора підсумкового "Щоденника 1966-1971" до фігури Брехта, майже некритично оспіваної двадцять років тому, прочитується не стільки як полеміка вже дорослої людини та зрілого письменника з дещо підмоченим авторитетом старшого колеги (поміж інтерпретаторів другого щоденника цей погляд є майже аксіоматичним), скільки як прощання із власним перетворчим проектом, який було значною мірою сконструйовано саме на основі Брехтової

¹ «Як і Брехтові, котрий очуднював своїх героїв та сюжетні конфлікти, обираючи за тло переважно далекі країни або епохи, Фрішу потрібні часом аж до провокативності неймовірні, а відтак очуднювальні фабули, — пише про цю особливість стилю раннього Фріша Марсель Райх-Раніцький. — [...] Водночас у його реалістичному та водночас фантастичному художньому світі відчувається й інший, відмінний від брехтівського, елемент — наївне задоволення від гри, на яке він деколи вказував сам. [...] Справді, стражденний знавець світу та діагност [Фріш] водночас є стихійним скоморохом, а рафінований психолог — наївним оповідачем і пристрасним писачем, який знаходить утіху в історіях про нечувані події та дивовижні пригоди» [12, 18-19].

² На те, що різниця між «приватними» блоками обох щоденників полягає насамперед у додатковій вартості отриманого досвіду та зміненого соціального статусу, наполягає, зокрема, Ганс Бенцигер: «Фріш, певна річ, розповідав про зустрічі з письменниками та політиками і першому щоденникові, але всі ті нотатки все ж таки мали, сказати б, неофіційний характер. Тепер замість приватних спогадів ми читаємо мемуари людини, позначеної не лише віком, але й славою, і це — майже дає парадоксальне прирошення смислу» [2, 97-98].

особистості і який послужив фундаментом біографії.
для цілого етапу фрїшівської творчої

Література

1. *Bänziger Hans*. Frisch und Dürrenmatt. — 6., neu bearbeitete Auflage. — Bern; München: Francke, 1971. — 309 S.
2. *Bänziger Hans*. Tagebuch II und die Presse // Zwischen Protest und Traditionsbewußtsein. Arbeiten zum Werk und zur wissenschaftlichen Stellung Max Frischs. — Berlin; München: Francke, 1975. — S. 94-107.
3. *Bienek Horst*. Werkstattgespräche mit den Schriftstellern. — München: Carl Hanser, 1962. — 224 S.
4. *Bircher Urs*. Vom langsamen Wachsen eines Zorns. 1911-1955. — Zürich: Limmat, 1997. — 287 S.
5. *Frisch Max*. Tagebuch 1946-1949 // Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Werkausgabe in 12 Bde. — Bd. II/2. — Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976. — S. 347-750.
6. *Frisch Max*. Tagebuch 1966-1971 // Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Werkausgabe in 12 Bde. — Bd. VI/1. — Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976. — S. 5-404.
7. *Frisch Max*. Brecht ist tot // *Schütt Julian (Hrsg.)* Jetzt ist Sehenszeit. Briefe, Notate, Dokumente 1943-1963. — Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998. — S. 196-197.
8. *Gesing Fritz*. Die Psychoanalyse der literarischen Form: „Stiller“ von Max Frisch. — Würzburg: Königshausen & Neumann, 1989. — 315 S.
9. *Kieser Rolf*. Max Frisch: Das literarische Tagebuch. — Frauenfeld; Stuttgart: Huber, 1975. — 166 S.
10. *Mayer Hans*. Die Schuld der Schuldlosen. „Tagebuch 1966-1971“ // Frisch und Dürrenmatt. — Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992. — S. 131-135.
11. *Pulver Elsbeth*. Mut zur Unsicherheit. Zu Max Frischs „Tagebuch 1966-1971“ // *Jurgensen Manfred (Hrsg.)* Frisch: Kritik — Thesen — Analysen. Beiträge zum 65. Geburtstag. — Bern; München: Francke, 1976. — S. 27-54.
12. *Reich-Ranicki Marcel*. Der Dichter der Angst // Max Frisch: Aufsätze. — Zürich: Ammann, 1991. — S. 11-36.
13. *Wapnewski Peter*. Tua res. Zum Tagebuch II von Max Frisch // *Schmitz Walter (Hrsg.)* Über Max Frisch II. — 3. Auflage. — Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981. — S. 375-384.
14. *Горький Максим*. Лев Толстой // Мать. Литературные портреты. — М.: Правда, 1985. — С. 344-383.
15. *Гумбрехт Ханс Ульрих*. Производство присутствия. Чего не может передать значение. — М.: Новое Литературное Обозрение, 2006. — 180 с.

Бертольт Брехт: между Мельпоменой и Талией

Чирков А. С
(Житомир)

Самый веселый и бесшабашный из всех бессмертных обитателей Олимпа - Дионис не отличался, по всей видимости, особенным постоянством чувств. Разрываясь между Мельпоменой, предпочитавшей трагическую маску, и Талией, отдававшей предпочтение маске комической, он так и не смог выбрать из этих двух дам одну в качестве постоянной спутницы если не жизни, то сценического искусства определенно. Необходимо было время, чтобы театр, следуя не велению Бога, а человека, осознал необходимость создания иной маски, одна половина которой изображала бы рыдания, а другая — смех. И ничего, что такая маска в те далекие от нас античные времена не

состоялась. Она все-таки появилась, но несколько позже... Точнее: состоялись два варианта этой одной маски. Один вариант в римскую античность — плавтовский, другой - в отнюдь не античный XX век - брехтовский. Одна маска, с легкой руки Плавта, получила название — трагикомическая. Другую мы бы определили - как трагико-комическая. И дистанция между этими двумя вариантами одной и той же маски куда как более значительна, чем дополнительный слог в нашем обозначении, и даже, чем расстояние во времени между древним Римом и современным Берлином.

Но по порядку...

Существует устоявшаяся, а посему имеющая статус почти аксиомы традиция определять эпический театр Брехта, как такой, в котором изначально и безраздельно господствовало рэцио. Рождение этого мифа во многом обязано самому Брехту. Он, молодой и дерзкий создатель драм, которые достаточно откровенно называл "Lehrstücke" ("Учебные"), никогда не скрывал, что они созданы исключительно для обучения. Зрителя или актеров (а, точнее, и тех, и других вместе) – это иной вопрос, но обязательно для обучения.

Не случайно, определяя для себя в 1929 году приоритеты театрального искусства, Брехт достаточно категорично утверждал: "Только новая цель рождает искусство. И эта цель – педагогика" (стр. 14, по Федоренко). А в 1932 году, словно уточняя свое суждение, Брехт, прекрасно понимавший, что мистика и суггестия, буквально заполонившие театральные подмостки Германии, есть лишь результат эксплуатации иррационального в целях не только и не столько искусства, сколько политики, по поводу собственной обработки горьковской "Матери" не без удовлетворения заметил: "Четырнадцать тысяч берлинских работниц получили наглядные уроки политической нелегальной борьбы".

И тот же Брехт, привыкший во время своего эмигрантского житья менять страны чаще, чем башмаки, по поводу "Мамаши Кураж" уже после начала второй мировой войны, не без горечи признался: "Когда я писал, мне представлялось, что со сцен нескольких больших городов прозвучит предупреждение о том, что, кто хочет завтракать с чертом, должен запастись длинной ложкой. Может быть, я проявил при этом наивность, но я не считаю, что быть наивным - стыдно. Спектакли, о которых я мечтал, не состоялись. Писатели не могут писать с такой быстротой, с какой правительства развязывают войны: ведь, чтобы сочинять, надо думать. Театры слишком скоро попали во власть крупных разбойников" (с. 445 по примечаниям).

Возможно понимание того, что "театры попали во власть крупных разбойников", спровоцировало Брехта к неожиданному для многих умозаключению: "Эмоции тоже бывают классовыми" И в данном случае знаковыми являются не столько "классовые", сколько "эмоции". Ведь далеко не случайно вопрос: "Можно ли театр назвать школой эмоций?" - у Брехта и для Брехта звучал как риторический: "Да, действительно, очистительный процесс происходит благодаря возникновению эмоций. Но для этого необходимо, чтобы собственно эмоции были очищены.

В театре зрителя обучают великим эмоциям, на которые он без подобного обучения не способен. Это обусловлено сущностью человеческой природы: эмоции не могут возникнуть сами по себе, то есть возникнуть вне зависимости от деятельности. Подобная рассудочная деятельность может вступать в противоречие с эмоциями. Привносить в эмоции нечто объективное, определенный жизненный опыт. Но и эмоции как таковые – противоречивая смесь". (стор.212)

Далеко не случайны поэтому и многочисленные свидетельства искушенных театральных критиков о потрясающем эмоциональном воздействии драматических сцен, которыми так богата драматургическая палитра Бертольта Брехта. Актеры, наполняя роли своими переживаниями и своими чувствами, делали эпический театр не просто школой, а школой человеческих эмоций, которые в свою очередь порождали серьезнейшие размышления о сущности изображаемого непосредственно во время театрального действия. Так, например, мудрейшая Евгения Федоровна Книпович в далеком от нынешних времен 1963 году свидетельствовала: "Литературный образ мамы Кураж неотделим от сценического воплощения его, данного Еленой Вайгель. Запрокинутое ввысь узкое, скуластое лицо удалой маркитантки, поющей песню о войне, и то же лицо, полное гнева, когда, глядя в окровавленное лицо Катрин, мамаша Кураж шлет проклятия войне. А

рука ее в это же время жадно ощупывает мешок с военным товаром, который по ее приказу, с опасностью для жизни, принесла дочь" (стр. 447, примечания).

Трагическое (гибель дочери) и возникающее едва ли не фарсовое (похотливо-жадное ощупывание военного снаряжения), - все это и создавало тот трагико-комический эффект, без которого эпическая драматургия просто немыслима. Более того, это исполненное комизма "ощупывание" очуждало трагически гневное проклятие войны, вызывая к пониманию того, что "желающий прожить войной", неминуемо вынужден платить непомерно большую и тяжкую плату за подобное желание. Эмоции в такой трагико-комической атмосфере, перерастают в радио. Они торят дорогу выводам и решениям, которые должен и обязательно сделает зритель из увиденного. Причем не после, а во время спектакля. Литературная основа драмы, сливаясь со сценической интерпретацией текста, создает в конечном итоге драматургию высокого эмоционального напряжения. Драматургию страстной мысли.

Да, безусловно, Брехт прекрасно понимал, что без очищения (катарсис) искусство больших человеческих страстей и мыслей практически невозможно. И эпический театр в этом плане не является исключением. Он скорее – подтверждение общего правила. Только вот природа эмоций в таком театре несколько иная: если в античные времена эмоции не подвергались "рафинированию" со стороны драматурга, зритель сам должен был очищать их от скверны жизни, то Брехт предлагал именно автору (актеру, драматургу, режиссеру) очищать изображаемые эмоции, и эти очищенные, то есть рафинированные эмоции предлагать зрителю для усвоения им. Именно такого рода эмоции и могли превратить зрителя из потребителя зрелища в сотворца его. Именно такие эмоции способны были привести зрителя к определенному автором выводу. Именно такие эмоции могли превратить зрителя в единомышленника, не просто

разделяющего позицию автора, а активно поддерживающего и пропагандирующего авторскую истину. И это было сквозным, определяющим принципом в творческой истории Брехта, начиная от поучительных драм и кончая драмами диалектическими.

В таком плане особый смысл обретают мысли Автора (как подчас сам себя называл создатель эпического театра) об "осознанном наслаждении", которое и должно, по его мнению, господствовать в зрительном зале. "Зритель, писал Брехт, - хочет испытать совершенно определенные эмоции... Зрители – они приходят в театр только затем, чтобы иметь возможность сменить мир противоречий на мир гармонии и мир, который им не очень знаком, - на мир, в котором можно помечтать" (с.187, т.5/2). Вот эти - "эмоции" и "помечтать" - и есть принципиально составляющие сущность, сердцевину брехтовского театра, основанного на "осознанном наслаждении".

У Брехта "осознанное наслаждение" - особая форма эмоционального наслаждения, которое порождает и особые чувства в зрительном зале. В "Разговоре о принудительном перевоплощении" Брехт, цитируя слова Горация о возможных путях воздействия на людские сердца, рассказывает некую историю о брате, ушедшем на крестьянскую войну, и его сестре, которая оплакивает брата. И на вопрос, следует или же не следует зрителю разделить горе с сестрой, Брехт отвечал: "Мы должны уметь разделить ее горе и не разделять его. Наши собственные душевные движения возникнут вследствие понимания и ощущения двойственности данного факта" (с. 250, т.5/1).

Иными словами, Брехт предполагает господство в зрительном зале эмоций, но совершенно определенного свойства и качества – это эмоции, рождающиеся из изображения мира, как мира сотканного из противоречий, а посему и *противоречивые* по природе своей чувства у зрителя. "Сочувствовать, не сочувствуя" или же "не сочувствовать, сочувствуя",

"сострадать не сострада" или же "не сострадать, сострада", – вот универсальная брехтовская формула эмоционального, основанного на очуждающей системе театрально-сценических и драматургических ценностей. Формула господства рационализованного Брехтом иррационализма в эпическом театре этого великого еретика.

Ведь далеко не случайно сам Брехт, многократно возвращаясь к наследию К.С. Станиславского, этого мэтра все поглощающей сценической иллюзии и суггестии, признавался: две системы, его и Станиславского могли бы *дополнять* друг друга. Более того, Брехт подчеркивал: при создании тонкого рисунка роли актеру эпического театра можно использовать метод "перевоплощения", а учение Станиславского о сверхзадаче нисколько не противоречит позициям, изложенным в "Малом органоне".

Скажем так: для создания атмосферы "обучающего наслаждения" Брехт не проходил мимо тех театральных опытов, которые достигали этого же эффекта, но иными, отличными от него и только им свойственными путями. В том числе - и сугубо суггестивными.

Одним из "спусковых" механизмов для достижения эффекта "обучающего наслаждения" у Брехта как раз и является тот *трагико-комизм*, о котором уже упоминалось. В основе этого "*трагико-комического*" лежит обязательность резкого перехода от трагического накала страстей к комическому бытованию их, от трагедийной по сущности своей ситуации к ситуации смеховой, гротескно- (как в "Круглоголовых и остроголовых" и даже фарсово-смеховой (история Питера с трубкой в "Мамаше Кураж"). Трагическое и комическое выступают в таком случае не как диалектическая пара, суть которой единство и борьба противоположностей (Маркс), а как составные, находящиеся в положении абсолютной, художественно и эстетически обусловленной автором "дополнительности" (Фромм).

В результате: трагико-комическое и представляет собой некое сочетание не

сочетаемого, в основе которого - снижение трагического пафоса ситуаций и соответственно страстей и в то же время придание комическому трагического звучания. Иными словами, сущностная функция трагико-комического – взаимное очуждение комического и трагического. Комическое очуждается трагическим, а трагическое комическим, но в любом случае и одно, и другое являет себя в контексте драматического произведения как странное, неожиданное, а посему совершенно *не мотивированное*.

Когда в брехтовских "Круглоголовых и остроголовых" "за чиха умирает чух, слуга за господина"; когда на эшафот вместо помещика де Гусмана идет арендатор Кальяс; когда вместо "чихийки" Нанны в постель к начальнику тюрьмы ложится "чухийская" дочь арендатора Кальяса, - тогда-то все эти трагические по своей сути события обретают ярко выраженное комедийное (смеховое) звучание. При таком изображении напрочь снимаются и сострадание, и страх за судьбы героев, а эмоции обретают явно, как сказал бы Брехт, "классовый", а не общечеловеческий характер. И она понятно: сытый голодного понять никогда не сможет и не мог и не сможет, ибо память у них – разная...

Снижая трагическое, комическое естественно усиливает роль и значение смехового начала, как такого, которое способствует плодотворной учебе зрителя, не обремененного страхом за трагедийно сложившуюся судьбу героя и состраданием к нему, поскольку зритель, занимающий оценочную позицию свободен изначально от подобных аффектов.

И в свою очередь, возвышая комическое, трагическое сообщает ему неожиданный драматизм, побуждает к сопереживанию и сострадание герою, для которого попадание в комическую ситуацию, оборачивается трагическими последствиями. Достаточно вспомнить "Швейка во второй мировой войне".

Такие "переключения" осуществляются в эпической драме последовательно не только на протяжении

всего произведения, как некоей художественной целостности, а и в рамках отдельного взятого эпизода, не то, что сцены или картины, - то есть частей эту целостность составляющих.

Показателен в этом отношении один эпизод из первой сцены первого акта брехтовского "Кориолана".

... Рим. Большая площадь. Ведомая Первым горожанином толпа во имя насыщения брюха своего, вооружившись дубинками, кольями и ножами, готова выступить против римских легионеров. Наэлектризованная призывами предводителя к борьбе до победного конца, толпа почти единодушна в своем порыве убить Кая Марция – врага народа. И только один среди этой беснующейся массы Мужчина с ребенком более чем скептически вслушивается в ропот беснующихся.

Мужчина с ребенком: Я хочу увидеть, чего вы сможете добиться. Если вы ничего не добьетесь, я с ребенком перееду в другой район...

Первый горожанин: Вы посмотрите, какие люди среди нас! Он боится Кая Марция больше, чем дикую природу гор. А может быть ты больше не гражданин Рима?

Мужчина с ребенком: Я гражданин, но я - бедняк. Нас, плебеев, называют бедными гражданами, а вот патрициев - достойными. И то, что эти достойные не могут сожрать, словно свиньи, могло бы защитить нас от голодной смерти. Если бы они отдали нам вот этот остаток еды, мы были бы спасены. Еда им кажется более вкусной, когда они видят нас голодными. (К ребенку) Терций, скажи, что ты не желаешь быть гражданином такого города. (*Ребенок одобительно кивает головой*).

Первый горожанин: Тогда убирайся быстрее прочь, ты, трусливый пес, но ребенка оставь здесь: Терций, мы будем бороться за лучший Рим. [2, с.234]

Есть что-то в таком разворачивании событий от искусственности, что-то от бессмысленности быта, претендующего на статус бытия. Шутка ли сказать, против легионеров Рима выступают горожане,

вооруженные дубьем да кольями. Помимо этого и повод для выступления снижен, заземлен до бытовой банальности: подняты цены на хлеб.

Но именно такое акцентирование материальных основ бунта плебса, позволяет Брехту заострить ситуацию до трагизма: бунт низов, доведенных до отчаяния, - по своим разрушительным последствиям может стать ужасным, ибо он, бунт, вспомним классика, всегда бессмысленный и жестокий. Констатация самой возможности перерастания бунта в бессмысленную и кровавую бойню, изначально в брехтовской версии "Кориолана" присутствовала как вариант, как допустимое, могущее стать реальностью трагедийное по характеру и трагическое по сути своей начало. Но только как *возможное*; но только, как *вероятное*; но только, как *могущее быть, а не сущее, не состоявшееся*.

У Брехта изначально присутствует всего лишь намек на возможность трагедийного конфликта и трагического развития судеб, характеров и ситуаций. Аллюзия и не более того, ибо бунт римских плебеев в изображении Брехта хотя и точно такой же *бессмысленный*, как и русский, но отнюдь не *жестокий*.

Если бы в брехтовской трактовке этот бунт был помимо своей бессмысленности еще и жестоким, тогда он вполне мог бы восприниматься как некая прелюдия к трагедии, ибо, как известно, "трагическое" - не всегда и не обязательно синоним "высокого", а вот "жестокого" – всегда и обязательно [3, с. 83-84]. А как раз "жестокого", как, впрочем, и "высокого" в этой сцене явно не хватает. Точнее, они – отсутствуют...

Есть нечто иное: сочетание пафоса и банальности, бытия и быта, искренности и искусственности, сущности и демагогии. Именно этим живет и дышит плебейская толпа, то бишь собравшиеся на площади "бунтари", которые действуют по законам толпы, не ведающей, что есть милосердие, но знающей, что есть голодное брюхо. В такой толпе, оглохшей от рева и ослепшей от ненависти, разум молчит, ибо не найти мудрого среди безумцев. Воистину: горе

временам, которым ревущие диктуют волю свою. Тогда голос одного думающего заглушается ревом множества неразмысляющих и происходящее воспринимается как фарс, как пародия на бунт, ибо оно сочетается с трагической фигурой одиночки, понимающего, что рев толпы – не глас народный.

Но именно *такое* изображение толпы и находящейся в ней трезво мыслящей личности порождает своеобразный трагико-комический эффект, в основе которого восприятие *комизма* ситуации в целом (толпы) и *трагизма* отдельной части ее (личности).

Такое необычное, сугубо индивидуальное, авторское понимание трагико-комизма дает Брехту возможность снять невольно возникающую из громогласных речей Первого горожанина заявку на возможно трагедийный пафос сцены, *очужденно* снизить трагический накал страстей, создать эмоциональную атмосферу, в которой господствуют авторские скепсис и ирония по отношению к словесно декларируемому и заявляемому персонажами действу по имени "бунт" римского плебса.

Так обнажается подспудный смысл поступков и действий толпы, превращая эти действия и поступки из гипотетически трагичных в реально комичные по сути своей. Ироничный Брехт не верит в серьезность намерений тех, для кого сытое брюхо – единственный повод для бунта. Горожане имитируют бунт: для толпы слыть важнее, чем быть. Поэтому-то слова горожан, пусть даже "высокие" и "пафосные", непременно вступают в конфликт с их поступками "низменными" и "банальными".

Конфликт *текста* и *подтекста* – вот один из путей достижения трагико-комизма в его брехтовском понимании и интерпретации. И как результат: изначально возможный трагизм ситуации сменяется комичностью фигур, эту ситуацию создавших, а в итоге на смену трагическому накалу первоначальных страстей приходит их комическое разрешение.

Ведь стоит только появиться Кориолану, как толпа, которая еще недавно, ведомая своим поводырем (Первый горожанин) и грозившая забить Марция до смерти, готова лизать подошвы его сандалий, не замечая (или делая вид, что не замечает) его снисходительно-пренебрежительного отношения к ней. А сам поводырь (Первый горожанин) – отменный демагог и плут, исповедующий "золотое правило" всех плутов и демагогов: в открытую проповедовать воду, а втайне попивать вино. Причем, он, нисколько не смущаясь, вносит существеннейшие коррективы даже в это вечное правило профессиональных подлецов: он и втайне, и в открытую исповедует право выгоды, а не истины, хотя еще недавно громогласно взывал к последней.

Воистину: нет орудия убийства страшнее, чем ложь доблестно предающего поводыря. Первый горожанин с его амбициями выражать мысли и чаяния римского плебса, с его клятвами идти до конца в этой "святой" борьбе за сытое брюхо, забыв обо всем и обо всех, в присутствии толпы едва ли не ползает перед Кориоланом, ожидая от него подачку хотя бы в виде "доброго слова". Трибун превращается в пигмея, трагическое оборачивается фарсом, а фарсовое начало лишь подчеркивает трагизм ситуации: народ является лишь обыкновенным заложником желаний поводыря. Посему восставшие перестают быть грозной силой. Они способны вызвать у других разве что ироническую улыбку...

Впрочем, и бунтующие ушли не очень далеко от своего поводыря. Если бы они хотя бы частицу оскорблений в свой адрес восприняли всерьез, то и дубинки толпегодились бы, чтобы расправиться с обидчиком. Но зачем эти дубинки, когда сенат бросает кость восставшим (цены на хлеб не будут повышены).

Народ, превращенный в толпу, за которую все решают другие... Да, это могло бы стать предметом трагедии, если бы толпа, увидев обман поводыря, обрела зрение. Но у Брехта – толпа тихо и

спокойно расходится, забыв о достоинстве и чести, которых у нее, впрочем, и не было. О великий исполненный горечи комедийный хеппи-энд!..

Более того, тот же Марций (Кориолан), который еще недавно буквально распинал толпу горожан на кресте позора, называя их *"крысами, которые могут прогрызть все амбары"*, узнав о приближении войка вольсков, вдруг обращается к толпе с исполненными любви словами: "Дорогие друзья и заговорщики, ваше высокое мужество имеет теперь новое поле для борьбы, я прошу вас, идите за мной!" Вожди, воспринимающие народ как толпу и, более того, делающие все, чтобы этот народ в толпу превратить, всегда и непременно поступают так, как поступил Марций. И он преуспел в своем лицедействе: охваченные "патриотическими" чувствами "прогрызть амбары вольсков", еще недавно бескомпромиссно бунтующие отправляются вслед за Кориоланом, вслед за войной.

Реализации трагико-комического начала в драматургии Брехта способствовала и установка на изображение людей, *порочных* по сути своей. Только одни у него - порочны и подлы частично, как в комедии (пример тому – Шен Те из "Доброго человека из Сычуани"), а иные – являть себя будут во всей полноте этих качеств, как в трагедии (пример тому – Артуро Уи из "Карьеры Артуро Уи, которой могло бы не быть"). Но Брехт не создает трагедию (или же комедию). Он создает трагико-комедию, в которой господствует соответственно трагико-комический герой.. Не потому ли, один и тот же герой в разных сценах может быть у Брехта подл частично, а в других – являть подлость свою во всей ее полноте (как это случилось с протрезвевшим после возлияний господином Пунтилой из драмы "Господин Пунтила и его слуга Матти" или с Шуи Та из "Доброго человека из Сычуани"). И это не только упомянутые господин Пунтила, или же Шен Те - Шуи Та, но и, скажем, Галилео Галилей из драмы "Жизнь Галилея". Он то устремлен к звездам, то

бредет по житейской грязи, не боясь *запачкать* себя, а боясь *за* себя.

В результате трагико-комический герой и создает иное, не традиционное качество трагико-комизма: ситуации и поступки героев воспринимаются очужденно, а, следовательно, порождают критическую позицию зрителя, стремящегося познать реальность, находящуюся вне рамок драматического произведения. И подобная критическая позиция провоцирует рождение своеобразных эмоций в зрительном зале: гремучей смеси противоречивых чувств и настроений. Это и рождает эмоции как результат "осознанного наслаждения" или же возникает "осознанное наслаждение" как результат действия подобных противоречивых эмоций.

Любопытны в этом плане суждения Брехта в связи с постановкой в 1954 году пьесы Эрвина Штриттматтера "Кацграбен" на сцене "Берлинского ансамбля". Брехт отмечал: "Когда от театра требуют только познания, только поучительных отражений действительности, то этого недостаточно. Наш театр должен вызывать *радость* познания, должен организовывать *удовольствие* от преобразования действительности. Наши зрители должны не просто слышать, как освобождают прикованного Прометея, но и воспитывать в себе желание освободить его. Наш театр должен быть школой всех радостей и удовольствий, *своих* первооткрывателям, он должен воспитывать триумфальные чувства освободителей" [4, с. 479].

Как-то, рассуждая о природе художественного наслаждения, Брехт заметил: бывает великое искусство и искусство малое, искусство полезное и вредное, низкое и высокое искусство, - но нет искусства красивого и безобразного. Позволим себе одну вольность, если такое вообще позволительно, когда речь идет о такой фигуре, как Бертольт Брехт, и продолжим мысль Мастера: для него не существовало искусства трагического или комического, как не существовало трагедий и комедий в их абсолютно самодостаточном виде. Он – великий

создатель нового качества драмы - трагико-комизма, а посему и нового жанра - трагико-комедии XX века. Века, родившего театр, смеявшегося сквозь

слезы и плакавшего сквозь смех. Театра *одной* маски, на которой запечатлен смех одной половины лица и слезы – другой.

Литература

1. Плавт. Амфитрион // Плавт. Комедии. – Т.1., М.:, 1987. – 670 с.
2. Bertolt Brecht. Stücke. Aufbau-Verlag. – В.ХI., Berlin: 1962. – 418 S.
3. Аристотель. Поэтика. – М., 1967, – 182 с.
4. Бертольт Брехт. Театр. – Т.5/2. – М.: 1965. – 566 с.
5. Бертольт Брехт. Театр. – Т.5/1. – М.: 1965. – 526 с

ТЕАТР

"Забути Герострата!": режисерський пошук Петра Авраменка

Чирков О. С.
(Житомир)

Перша прем'єра "Забути Герострата!" відбулася в Житомирському театрі у 2007 році. То було яскраве видовище у стилі політичного театру: все у виставі дихало сучасністю, а сценічні алюзії були настільки прозорими, що викликали цілком прогнозовану і емоційно бурхливу реакцію залу. До того ж, багата на незвичні тоді для житомирського глядача сценографічні рішення, загострену метафоричність, прозорість алюзій і буйство режисерської фантазії, вистава "Забути Герострата!", була потрясінням не лише для глядача, але й відкривала принципово нову сторінку в творчій історії обласного театру.

Але останніх кілька років вистава, яка займала у рейтингу глядачів стабільно перший рядок, у репертуарних планах театру представлена не була... Лишилася лише прекрасна згадка про неї, як про мистецьки щедрий фантом, що несподівано з'явився на Житомирському кону і – так само раптово зник з нього.

Петро Авраменко¹, режисер цієї вистави, не дуже й бідкався з цього

приводу, оскільки вважав, що вистава чотирирічної давнини, сьогодні просто не відповідає новому часу. І він мав рацію: політичний театр – завжди гостро актуальний, а саме тому – живе вистава в такому театрі "сьогодні" і "зараз". А те, що хвилювало творців вистави і глядача вчора, сьогодні вже сприймається спокійно, а завтра лишається просто згадкою про пережите. Спливає час, вщухають пристрасті, незвичне постає як банальне, події втрачають свою яскравість і непередбачуваність, розкривається повністю чи частково політична інтрига, яка за певних часів тримала в напрузі суспільство, і, як наслідок, – вистава, поставлена в стилі політичного театру, вмирає... Відходить у небуття... Отож, фінал сценічної версії "Забути Герострата!" зразка 2007 року був прогнозований від початку: декорації вкривалися пилом, актори у дальні шухляди поклали роздруківки ролей, режисер ставив епатажні для

¹ Петру Авраменку – режисеру Житомирського музично-драматичного театру 33 роки. В його режисерському доробку такі вистави, як «Тартар» О. Бердника; «Втеча з реальності» Т. Іващенко; «Забути Герострата!» Г. Горіна; «Пісня над Піснями» Шолом-Алейхема, «Метерлінк в стилі new» за п'єсою М. Метерлінка «Диво Святого Антонія» та «Король Олень» Карло Гоцці. До цього слід додати і дійство на майдані в стилі *comedia dell'arte*, як цілком самостійний і оригінальний витвір фантазії і хисту режисера. Окрім цього, він створив низку радіовистав, деякі з яких («Повернення», «Уживана труна», «Тодось і Зонька», «Бесараб та Бессарабський ринок, або Дух Довженка», «Перемикаючи телеканали» та ін.) вже увійшли до «Золотої скарбниці» НРКУ.

Петро Авраменко – провідний актор театру. Харизматичний, він створив на

житомирському кону низку ролей, які вражають свіжістю фарб і неординарністю прочитання. Серед них: Фігаро («Весілля Фігаро» за п'єсою П.-О.-К. де Бомарше); Голохвастов («За двома зайцями» за п'єсою М. Старицького); Степан («Коханий нелюб або Приборкання непокірливого» за п'єсою Ю. Стельмаха); Блазень («Мазепа» за творами Б. Лепкого); Стецько («Сватання Стецька» за твором Г. Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці»); Балтазар Акакієвич Жувакін («Женихи» за п'єсою М. Гоголя «Весілля»); Теодор Руссо («Літо в Ноані» за п'єсою Я. Івашкевича); Дряквін Кублицький («Фея гірконого мигдалю» за одноіменною п'єсою І. Кочерги); Учений («Тінь» за одноіменною п'єсою Є. Шварца); Півень («Дуже простенька історія» за п'єсою Марії Ладо) та інші.

У 2006–2010 рр. знявся у таких фільмах: «Богдан Зіновій Хмельницький», «Паршивые овцы». Відзначений грамотами та Дипломом Міжнародного фестивалю в м. Гомелі (Білорусія).

житомирського глядача нові вистави "Метерлінк у стилі new", "Король Олень"... Але досвід, набутий при постановці "Забути Герострата!" для подальшої режисури Петра Авраменка переоцінити неможливо. Метафоричність мови, пошук яскравих, невербального походження засобів сценічної виразності задля передачі глибинного сенсу зображуваного, тяжіння до параболічності розповіді, руйнація усталених канонів театру побутового, театру камерного звучання - все це свідчило, що режисер не блукає на театральних манівцях. А знайшов свою дорогу, яка не може не привести його до величного мистецького храму, ім'я якому – Театр.

Але саме режисерський неспокій не дозволив Петру Авраменко остаточно поставити крапку в сценічній долі "Забути Герострата!". І то є цілком природнім: адже в мистецтві (якщо його творить талановита особистість) кінець одного пошуку стає початком нового. І те, що, здається, вкрито вже порохом часу, продовжує бентежити, непокоїти, продовжує збуджувати творчу уяву, потребує нового осмислення, а то й радикального переосмислення вже зробленого і втіленого.

Під час першої постановки "Забути Герострата!" Петра Авраменка більш за все хвилював образ Герострата. Хто він – банальний честолюбець-пройда, який захотів увічнити своє ім'я, чи бунтар, який постав, як Прометей, проти богів? І взагалі. Як боги можуть спокійно дивитися на храм, в якому святості не лишилось? А тому і вистава відбулася як театральне дійство про Герострата. Володарем сцени був він і виключно він. Всі останні персонажі п'єси Гр. Горіна знаходилися з волі режисера на периферії сценічного простору.

У 2011 році режисера хвилювало інше: чому саме на початку 70-х років (1972 р.) побачив світло сцени драматичний твір Гр. Горіна про Герострата, про людину, яку нащадки впродовж тисячоліть однозначно сприймають виключно як руйнівника. Режисер був переконаний не лише у

неоднозначності цієї суперечливої історичної постаті, а й у тому, що постать конкретної людини значно менша за явище, частку якого ця людина уособлює. Раніше за Герострата виник *геростратизм*, в основі якого – бунт проти богів. Адже не випадково Гр. Горін вклав в уста Герострата слова: "...людина кинула виклик богам! Хто до мене на це зважувався? Хіба що Прометей?" Слова, які стали ключовими і знаковими для осмислення *геростратизму* - явища, досліджуваного у виставі.

І то є зрозумілим: Петро Авраменко, який прагнув дослідити засобами мистецтва явище в його складності і неоднозначності, цікавила та сутність, яка була від початку закладена в історії про спалений храм Артеміді. Дуже швидко набирає глибини у художньому осмисленні і дослідженні життя. Він переріс мітинговий і майданний характер політичного театру. Він шукає у мінливому, швидкоплинному - вічне, у буденному – буттєве і розуміє: той, хто хоче багато що сказати часам прийдешнім, має, як мінімум, не лише докладно розповісти про свій час, а у своєму часові знайти те філософське зерно, яке породить філософію майбутнього колосу.

Інтелектуально-філософський театр – от про яку театральну-сценічну реальність мріяв молодий режисер, беручись за творення другої редакції вистави "Забути Герострата!".

Але нова театральна реальність могла відбутися за однієї умови - руйнації того, що було вже створено його ж, режисера, хистом. "Руйнуючи – сотвори!" - це не просто гасло, це філософія творчості Петра Авраменка, для якого зроблене раніше – не абсолютна норма, нехай і створена ним самим, а лише поштовх для досягнення глибинної суті речей.

Руйнація усталеного завжди починається з пристрасної мистецької думки, з непереборного бажання знайти відповідь на "прокляті" питання історії, на ті "вічні" питання її, які мають загадкову властивість повторюватися безконечно в історії людства, яка не має кінця і краю... По відношенню до свого дітища – першої

прем'єри "Забути Герострата!" П.Авраменко (і в цьому – знаковий парадокс творчості режисера) – сам став Геростратом, який, щоб створити "нове", зруйнував "старе" - вже створене ним же.

А втім, повернемося до бодай деяких фактів історії 70-х років, оскільки в них криється, як на нашу думку, сенс і пафос другої прем'єри "Забути Герострата" у постановці П. Авраменка.

У 1970 році Андрій Сахаров став одним із членів-засновників «Московського Комітету прав людини», а вже через рік він звернувся з «Пам'ятною запискою» до радянського уряду, в якій вимагав амністії для політичних в'язнів, створення вільного інформаційного простору та реабілітації репресованих при Сталіні народів.

У 1972 році (4 квітня) владні структури СРСР відмовили у в'їзній візі офіційному представникові Шведської академії, який мав вручити Нобелівську премію з літератури Олександрю Солженіцину.

Саме у сімдесятих роках було створено інформаційний вакуум навколо дисидентів і почав формуватися міф про бездуховність тих, хто мислить не так, як всі. Дисиденти оголошувалися руйнівниками моральних засад суспільства і взагалі, руйнівниками основ держави. Інакше кажучи, було створено узагальнюючий образ новоявлених Геростратів, які прагнуть зруйнувати старий храм, не будуючи храму нового...

У такому міфі була частка правди, причому значна: дисиденти розхитували фундамент, на якому тримався СРСР. Потерпаючи від переслідувань з боку влади і від хули засліпленого пропагандою натовпу, вони, поодинокі відлюдники в державі, яка утвердила колективізм як панацею від появи самостійно і критично мислячих особистостей, продовжували нести свій хрест, руйнуючи фундамент старого храму і одночасно думаючи про те, як "обустроить Россию" та як зробити дорогу до нового храму по-справжньому чистою, аби сам храм був світлим.

Це були Герострати-творці... Великі творці...

Але ХХ століття знало і інших Геростратів, які, сповідуючи ідею "надлюдини", спалювали не храми, а в крематоріях мільйони людей, хоча і проklamували: "Gott mit uns!". Знало ХХ століття і тих Геростратів, які, оберігаючи свою класову "правду", нехтували правдою вселюдською. Вони оплутали колючим павутинням країну, лукаво назвавши в'язницю новим храмом.

І то були криваві Герострати-убивці... Великі убивці...

Так, у ХХ столітті як одна із вкрай суперечливих і неоднозначних реальностей його остаточно сформувалась філософія *геростратизму* – філософія, яка своїм корінням уходить в сиву античність, беручи початок в подіях, що відбулися в давньогрецькому місті Ефесі більше, ніж дві тисячі років тому, коли базарний торговець на ім'я Герострат спалив у триста п'ятдесят шостому році до нашої ери храм Артеміди.

І осердям геростратизму є неминучість *руйнації* сущого, що зжило себе. Але мета руйнації у різних сповідувачів геростратизму – різна... Однієї мети на всіх просто не існує, як не буває однієї на всіх істини. Мета і істина – завжди суб'єктивні.

Одні руйнують, аби збудувати на місці старого храму – храм новий. Інші – аби під виглядом храму збудувати темницю і цинічно наректи її храмом... Але при всіх кричущих розбіжностях є те, що додає трагічних фарб геростратизму: під руїнами старих храмів завжди і неминуче гинуть люди. Руйнації, на жаль, без жертв просто не буває. Жертв якщо не в буквальному смислі цього слова, то моральних безумовно: адже за кожним старим храмом стоять конкретні прочани його. Загибель храму проходить через їх серця і душі, які знають, що таке біль втрати. Адже втрачають віруючі не лише і не тільки старі храми, а перед усім – себе. Засліплені, вони продовжують вірити своїм Богам, і лишаються, немов живі мерці, навечно замурованими в руїнах старого храму, навіть якщо він насправді і

не храм, а в'язниця. Але без руйнації такого старого храму, руйнації болючої, пекучої, трагічної неможливо звести нову будівлю, оскільки місце зайнято старим... От і спалюють одні Герострати старі храми, аби відкрити дорогу новим будівничим... А інші – для того, щоб новоутворена пустка так і лишилася пустою, а то й перетворилася на пустелю.

І тоді-то постає як прокляте "вічне питання": чи виправдані у будь-якому випадку жертви руйнації? Адже жертви тих, хто повірив новим поведіркам, забувши, що стара брехня обов'язково буде розвінчана, щоб нова була вінчана, волатимуть до живих, задаючи одне і те ж саме питання: чи завжди виправданими є жертви, до яких вдається людство, спалюючи періодично старі храми? І чому взагалі людство зберігає пам'ять про тих, хто храм спалив, але не пам'ятає імені того, хто винайшов цеглу, щоб храми будувати? І чи не є те, що "сьогодні" сприймається як руйнація, початком нового дня і нового храму, в якому нарешті буде увічнено ім'я людини, яка храм возвела...

* * *

От такі далеко не прості питання постали перед режисером, який вдруге взявся за постановку "Забути Герострата!" Тому при творенні другої редакції вистави Петра Авраменка цікавив вже не стільки сам по собі образ Герострата, скільки **геростратизм**, як явище і філософія.

Рішуча і докорінна зміна не акцентів – філософії вистави, призвела до появи на кону Житомирського театру якісно іншого сценічного твору, в якому вже володарює не Герострат, а - геростратизм як універсальне явище, що від початку супроводжує історію людства.

Тому-то згідно другої сценічної версії режисера всі дійові особи вистави є так чи інакше Геростратами. Тому-то і Тиссаферн, і Клементина, і Крисипп, і навіть звичайнісінький тюремник – це не потенційні – явні Герострати, які взяли від підпалювача храму Артеміді авантюризм, але забули про причину, яка привела Герострата до рішення спалити старий храм. Пригадаймо, це Герострат

свідчить: "Жерців цікавлять лише коштовні дари, які багаті люди приносять на вівтар богів, Мій тріснутий кув шин не викликав у них ніякого інтересу". Мотив породив мету: знищити старий храм, аби розчистити місце для храму нового. Великі ідеї створюють постаті великих Геростратів. Відсутність ідей і ідеалів народжує геростратів-пігмеїв, кожен з яких має свою власну навіть не мету, а так собі – бляклу подібність до неї. Хтось прагне зберегти свою владу за будь-яку ціну, забуваючи при цьому, що "влада без моралі – аморальна влада, влада без совісті – безсовісна влада". Хтось, хворий на манію величчя, забув, що людина славна ділами, а не словами; а хтось за декілька динарів готовий продати і совість, і честь, і – храм...

Саме тому з волі режисера більшість прихильників геростратизму як руйнації задля руйнації несуть на собі своєрідний каїнів знак – вони позначені білим відбитком правиці Герострата. (Коли Герострат торкається будь-кого, з ким укладає угоду, він, той, хто укладає угоду, як це вирішив режисер, одержує оту відзнаку Герострата – білу правицю, яка відбивається в одного – на обличчі, в іншого – на спині, а у третіх – повністю забільює руки.) І то є не відзнака чистоти і моральної цноти, а каїнова печатка тих, хто вже сам готовий підпалювати храми, не вдаючись до роздумів про наслідки підпалу, хто своє власне "его" вже поставив вище за волю людської спільноти.

Герострати-пігмеї – жахливіші: це з них народжуються згодом великі убивці, які перетворюють народ у натовп і примушують його поклонятися собі. Так свідчить історія...

Воістину: той, хто сідає за один стіл з дияволом, має заpastись довгою ложкою. Великий Брехт був правий, даючи життя такому афоризмові. А молодий режисер, немов би пригадавши цей брехтівський афоризм, проілюстрував його яскравою і влучною метафорою, яка не просто додає до слова, що звучить, а дозволяє у одиничному побачити загальне, а у випадковому - закономірне.

Проте, геростратизм властивий і тим, хто у виставі протистоїть Герострату. У вбивстві Клеоном Герострата читається історія не банальної помсти. Клеон також виступає руйнівником, який на відміну від Герострата зруйнував не храм богині, а храм правосуддя. Адже це він і ніхто інший на початку вистави заявляє: ніхто до суду не має права вбити підпалювача храму Артеміди. Таким є закон. І закон є осердям храму правосуддя. Принаймні має бути так. Але, проklamуючи таку тезу, Клеон в решті решт вчиняє протилежне. Але ж загибель закону є не меншим за своїми наслідками вчинком, ніж загибель храму Артеміди, який міг простояти тисячу років, а простояв сто.

А хіба натовп, який то проклинає, то возвеличує Герострата, не хворий на геростратизм? Хіба ті, хто прагнув вчинити розправу над Геростратом, не докладають рук до руйнації храму правосуддя? Адже не випадково, що один із тих, хто спочатку гнівно засуджував Герострата, в решті решт став на бік його...

Саме тому у виставі з'являється непередбачений драматургом хор, який уособлює то народ, то натовп, який то ганить Герострата, то возвеличує його, який – і руйнує храм і будує його. Точніше: розчищає місце, на якому стояв старий храм, аби возвести стіни храму нового. І це вже прояв іншого за суттю своєю геростратизму, в основі якого, за думкою режисера, - творче і животворне начало.

А хіба Людина театру, даючи ніж Клеонові, щоб той вбив Герострата, не вчиняє те ж саме, що вчинив Герострат, спаливши храм Артеміди? Людина театру – не совість історії, об'єктивна і суворо холодна в своїй об'єктивності (як це мислилося режисерові у його першій прем'єрі "Забути Герострата!"), а – звичайна людина, яка підвладна всім людським почуттям і здатна на ті ж самі несподівані і неочікувані вчинки, як і будь хто.. Вона також – вся у полоні почуттів які переповнюють її, вимагаючи дій, а не відстороненої об'єктивності, яка межує з холодною байдужістю.

Людина театру у другій редакції спектаклю страждає, ридає, втрачає рівновагу і спокій, надивившись на те, якою була історія, і якою вона буде ... Людина театру також руйнівник: вона з волі режисера руйнує міф про абсолютну об'єктивність історії і перед усім об'єктивність тих, хто історію пише, а, точніше щоразу переписує. Всі літописи – говорять лише часткову правду, оскільки літописці – люди. Тому – ніколи не знайти абсолютно достовірний літопис, оскільки незмінною є природа тих, хто літопис творить. Саме творить, а не пише...

Так, і то є виявом і проявом режисерської волі: всім ходом вистави Петро Авраменко стверджує: геростратизм – то є цивілізаційна даність. Вона існує і не помічати її і нехтувати нею, або ж засуджувати і ганити – позиція короткозора і небезпечна. Складне має лишитися складним. Саме тому воно потребує роздумів і серйозних, зважених суджень.

Важливим є інше: який шлях обере людина, що вона візьме з собою в життєву дорогу: культ руйнації, чи прагнення на старому місці звести новий храм. В залежності від відповіді на це просте, як саме життя, питання, людина стає великим руйнівником чи великим зодчим. Та й історія людства тоді може бути написана не про великих убивць, а про великих творців вічного, які, руйнуючи усталене, прокладають дорогу новому.

В цьому філософський сенс вистави, яку здійснив за п'єсою Гр. Горіна молодий режисер Житомирського театру Петро Авраменко.

Але саме така філософська націленість вистави призвела до того, що вистава перетворюється з волі режисера на безкомпромісний конфлікт не особистостей – ідей. Режисер зіштовхує у протистоянні дві правди, дві істини, дві позиції. А тому і вистава набуває явних рис інтелектуального театру, в якому не поспіхом, не скоромовкою, а вдумливо і серйозно мовиться про проблеми, які вирішувати потрібно не в театрі – в житті.

Філософські підходи до осмислення драматургічного матеріалу визначили і режисерські принципи втілення його на кону. І перш за все це стосується принципів "ліплення" образів. Режисер пропонує акторам творити свої ролі, виходячи з місяця і значення образу в системі режисерського бачення вистави в цілому. А тому суто життєподібне у виставі межує з умовно окресленим, життєво вірогідне з гротесково-загостреним,

Так наприклад, оскільки зовнішні спонукальні мотиви у Герострата і Клеона одні і ті ж самі (храм, який перестав бути храмом, не може існувати), а внутрішні – принципово різні (як, до речі, і шляхи досягнення поставленої мети), то і принципи творення образів також різняться. Хоча в системності своїй створюють ту мистецьку єдність, ім'я якій акторський ансамбль.

Герострат – імпульсивний, стихійний бунтар, який в центр своїх вчинків ставить перед усім власне "ego". Воно – понад усім. Воно диктує Геростратові свою волю, визначає непослідовність вчинків, шарахання з одного боку в бік інший, призводить до безкінчних компромісів, які і компромісами важко назвати. Він знає, що є святе, але не знаходить дорогу до тієї святості. А тому в нього просто відсутня перспектива. Він – стабільно нестабільний. Він – просто позбавлений звичайнісінького стрижня, який людину робить людиною, а не твариною, що живе виключно інстинктами. А тому й актор (Д. Зіневич) не прокреслює перспективу ролі: якщо вона відсутня, то і прокреслити її неможливо), а вдається до відтворення ситуативної (тобто спровокованої певною ситуацією) поведінки героя на кону. Його Герострат – багатолікий, він що хвилини змінюваний. Він у кожному епізоді – інший. Навіть в межах одного епізоду – він змінюваний щохвилини. Він навіть не компромісний. А просто загнаний в глухий кут в'язень, якому банально хочеться зберегти життя... А тому Герострат не цілісний, а розкиданий,

роздертий на шматки, які неможливо зібрати до купи. І в такій непослідовності – його безсилля і трагедія. Він – стихійний руйнівник, а тому не становить небезпеки для влади. І як результат – саме він, а не Клеон, заходить спільну мову з Тиссаферном.

Актор М. Карпович, виконавець ролі Тиссаферна, до речі, також грає ситуації, блискуче володіючи при цьому гротесково-сатиричними, тобто умовними за природою своєю, фарбами для творення (і це ще один парадокс вистави) життєво вірогідного образу тирана, який у своїй підступності і жадобі влади не просто переступає – руйнує все навколо і перед усім закони, за якими має жити місто Ефес. Ним, як і Геростратом керує виключно власне "ego" і воно, це "ego" спрямовано на руйнацію і виключно на неї.

Клеон, навпаки, прекрасно розуміючи недолугість і злочинність влади Тиссаферна, послідовний в усьому: у вчинках, у помислах, у словах і в ділах. Він – натура цілісна і у своїй цілісності – безкомпромісний. Для нього важливим є не його власне "ego", а справа, якій архонт служить – закон. Але, переступаючи закон (вбиваючи Герострата), Клеон також бунтує. Та бунт його – не прояв стихійності почуттів, а результат розуміння нагальної необхідності покласти край безглузду. Клеон свідомий того, що якщо не зупинити процес безкінечної руйнації, то новий храм побудувати буде неможливо. Саме тому режисер не позначає Клеона печаткою Герострата, що геростратизм архонта інший за походженням і за своїм спрямуванням. Саме тому Герострат не стає свідком зведення нового храму, а Клеон непорушно, мов скеля, стоїть у фіналі вистави, а за ним поволі, не поспішаючи, підіймається до небес нова храмова білосніжна колона, яка символізує початок будівництва нового храму, дорога до якого має бути чистою. Саме тому виконавець ролі Клеона (А. Даманський) прискіпливо, психологічно точно, штришок за штрихом виписує і

прописує перспективу ролі і перспективу образу.

Така побудова образної системи сприяє виникненню у виставі двох центрів високої моральної напруги. Тих центрів, які, уособлюють два різних за своєю сутністю тенденції геростратизму, два філософських варіанти його, дві сили, які, походячи з одного коріння, є протилежними за спрямуванням і результатами діянь, оскільки різними є моральні засади, якими керуються творці цих діянь.

Саме тому у виставі 2011 року уособленням конфлікту ідей є зіткнення між Геростратом і Клеоном, а не, як у попередньому варіанті – протистояння між Геростратом і Тиссаферном. Саме тому як метафоричне розв'язання цього конфлікту у виставі виникають дві ключові мізансцени-метафори, а не одна, як у попередньому варіанті,

У виставі 2007 року центральною мізансценою-метафорою вистави був епізод, коли Герострат підносився над натовпом і, відкриваючи таємниці історії, яка мала ще відбутися, диригував цією історією. Читалося: герой над натовпом. Провидець – над засліпленими, Той, хто промовляє – над німоцтвуючими. І хоча у тій, чотирирічній давнини, виставі була сцена зведення нового храму також, але вона не сприймалася як історична і моральна альтернатива центральній мізансцені.

У виставі 2011 року заключна метафора (воздвиження білосніжної колони) ставала зримими вирішенням конфлікту ідей. Вона читається як моральна позиція режисера, який прагне, щоб і храм, і дорога до нього були чистими. Тому, наявність двох рівнозначних за своїм смисловим наповненням, але різних за філософським пафосом сцен-метафор, і є сценічним, метафоричним вирішенням центрального конфлікту вистави.

І нарешті, принципова зміна не акцентів, а режисерського бачення драматургії Гр. Горіна призвела до радикальної зміни жанру вистави у порівнянні з п'єсою. На кону нова версія

вистави "Забути Герострата!" постала саме як притча, філософська за своїм спрямуванням і своєю природою. І в такому випадку режисер залишився вірним собі: він, руйнуючи – творить. Справа в тому, що сам Гр. Горін визначив жанр свого драматичного твору як "трагікомедія у двох частинах". Дві частини у виставі лишилися. А от замість трагікомедії постала притча, ПРИПОВІСТЬ в її чи не біблійній величії і довершеності.

Як відомо, біблійна притча при її безумовному дидактизмі, ніколи не дає однозначного вирішення поставленої проблеми. В своїх висновках вона передбачає варіативність рішень, вона, так би мовити, "розімкнена" на того, хто сприймає її. І лише від нього залежить, який висновок можна і слід зробити з притчі. Притча завжди алегорична, вона виростає з життєвих ситуацій і в той самий час в своїх висновках підіймається над ними. А власне висновки постають у своїй позачасовій величії. Притча завжди філософська, оскільки несе в собі і з собою значну, як правило, філософсько-узагальнюючу думку, яка надає універсальності конкретному життєвому факту, з якого притча і виростає.

Режисер, який береться за сценічне втілення притчі, тобто творить виставу-притчу, має не лише в своєму арсеналі слово, але й мову суто сценічну. Тобто, він має володіти тією невербальною мовою, яка і дозволить мовлене зробити не лише почутим, але й зримим. Саме тому режисер вдається до сценічних метафор, як до основи вистави-притчі. Він за допомогою сцен (мізансцен) – метафор вибудовує інший, невербальний ряд подій. І такий невербально вибудований подієвий ряд надає конкретному епізоду, взятого з життя, універсального звучання і значення.

У виставі "Забути Герострата!" відбулося злиття в єдине ціле вербальної і невербальної мов. Мізансцени-метафори відіграють роль коментарів до тексту, а текст провокує народження таких метафор. Введення у виставу в такому випадку хору є однією із

принципових знахідок режисера. Справа в тому, що хор у драматурга не прописаний. І у виставі – він не промовляє жодного слова. Він існує лише у жесті, у пластиці. Але саме тому мова його набуває метафоричності, а отже сприяє перенесенню буденного в небуденне, банального – в неочікуване, життєвого – в буттєве. То хор б'є на сполох (дзвону набату не чути – його видно), то ридає, немов би уособлюючи античних плакальниць, то будує новий храм, щоб місце, на якому стояв старий храм, чортополохом не поросло. І все це – без жодного слова. Промовляють руки, тіла, промовляє жест, наповнений потаємним, прихованим сенсом. Промовляє пластика вистави...

Режисер лишається вірним обраному шляху: він творить свій метафорично-притчовий театр як одну із можливих форм театру інтелектуального. Театру високої і пристрасної думки.

Петро Авраменко у своїх притчових виставах гранично пристрасний, відкритий для емоцій, а його притчі не лише раціонально орієнтовані, а й емоційно наповнені. А його висновки – не остаточні і породжують сумніви у глядача. Ті сумніви. Яки примушують замислитись на сутністю зображуваного... Він сповідує класично вивірене: "Не суди!..." Тому-то режисер не творить суду над своїми героями. Він лишає можливість глядачу самому зробити висновок із побаченого. Така вистава породжує іншого глядача: не холодного суддю із суду присяжних і не бездумного споживача, який просто "поїдає" зображуване на кону, а мудрого і вдумливого учасника розмови про справжні і облудні цінності буття. Глядач розмірковує, зважує, приймає рішення. І не стосовно зображуваного у виставі, а самого життя, яке дає театрові теми, ідеї, образи... Глядач разом з творцями вистави зводить будівлю театру пристрасної думки. Театр, який сповідує Петро Авраменко, – це заклад, який виховує і творить особистостей, які не можуть мислити заялженими від частого вживання категоріями. Адже

глядачі – не стадо, яке сліпо йде за вожаком. Зал для глядачів, вважає режисер, – це частина народу, який мудрий, оскільки розум плекає. Розум і, додамо, чисті емоції.

А тому й притчі Петра Авраменка очищують душі і серця людей, які приходять до театру, аби не просто доторкнутися до високого мистецтва, а ще й відчутти причетність до творення його. Його – і життя.